Les Villes d'Art Célèbres

CH. DIEHL

RAVENNE

H. LAURENS, ÉDITEUR

LES VILLES D'ART CÉLÈBRES

RAVENNE

MÊME COLLECTION

Paris, par Georges RIAT, 144 gravures.

Gand et Tournai, par Henri HYMANS, 120 gravures.

Bruges et Ypres, par Henri HYMANS, 116 gravures.

Nîmes, Arles, Orange, par Roger PEYRE, 80 gravures.

Cordoue et Grenade, par Ch.-Eug. SCHMIDT, 97 gravures.

Séville, par LE MÊME, 111 gravures.

Constantinople, par H. BARTH, 103 gravures.

Ravenne, par Charles DIEHL, 130 gravures.

EN PRÉPARATION :

Pompéi, par H. THÉDENAT.

Bruxelles, Malines, Anvers, par H. HYMANS.

Versailles, par André PÉRATÉ.

Strasbourg, par H. WELSCHINGER.

Rome, 2 volumes, par Émile BERTAUX.

Rouen, par Camille ENLART.

Les Villes d'Art célèbres

RAVENNE

PAR

CHARLES DIEHL

CORRESPONDANT DE L'INSTITUT
CHARGÉ DE COURS A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

Ouvrage orné de 130 gravures

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

—

1903

Décor de la chaire de Maximien.

PRÉFACE

Ce petit livre n'a point la prétention d'apprendre aux archéologues de profession et aux historiens de l'art beaucoup de choses fort nouvelles sur Ravenne. Son but est autre, et autre aussi le public auquel il est essentiellement destiné. Il s'adresse de préférence à ceux — et ils sont nombreux — qu'attirent à Ravenne le goût des choses d'art et la curiosité des choses du passé. Et ce n'est point sans doute un guide du voyageur qu'on a voulu écrire à leur intention. On ne trouvera ici ni l'histoire circonstanciée, et souvent ennuyeuse, de la ville, ni la description détaillée, et qui serait oiseuse, de tous ses monuments. Montrer quelle est dans l'histoire de l'art l'importance des édifices de Ravenne, faire sentir, s'il se peut, le charme puissant qui se dégage de cette ville morte, définir enfin avec précision le caractère et l'inspiration des œuvres d'art qu'elle conserve, tel est le but principal que l'on s'est proposé.

En ces dernières années, de nombreuses controverses se sont élevées à propos des monuments que nous aurons à présenter ici. Il n'a point semblé qu'à des lecteurs, qui ne sont point initiés par métier à ces ques-

tions délicates et souvent encore obscures, une discussion méthodique de ces problèmes assez compliqués dût offrir grand intérêt. Pourtant on a jugé impossible de paraître absolument ignorer ces débats; et aussi bien la solution qu'on leur donne n'est-elle indifférente ni pour l'histoire générale de l'art ni pour l'étude, si incertaine encore, des origines de l'art byzantin. On s'est donc contenté d'indiquer les données essentielles du problème, de choisir parmi les hypothèses proposées celles que l'étude attentive des monuments a fait juger le plus vraisemblables. A ceux qui souhaiteront approfondir ces questions, on demande la permission de les renvoyer, pour le détail, aux ouvrages spéciaux sur la matière.

On a beaucoup écrit sur Ravenne, et surtout en ces derniers temps. On trouvera à la fin de ce volume la notice bibliographique des principaux ouvrages que l'on pourra utilement consulter. Il est superflu, je pense, de dire que la lecture de ces travaux a fourni à ce livre bonne part des éléments qui le composent. C'est principalement pourtant sur l'examen direct, et plusieurs fois répété, des monuments qu'il se fonde, sur des impressions personnelles et profondément ressenties. Et l'on n'a point assurément, — est-il besoin de l'ajouter? — la prétention ici de découvrir Ravenne, mais seulement de la faire mieux comprendre et aimer.

C. D.

Paris, 1er août 1903.

Théodora et sa cour. Mosaïque de Saint-Vital.

INTRODUCTION

Parmi les villes d'art célèbres dont l'Italie est pleine, Ravenne a son caractère spécial et sa physionomie propre. On n'y trouve point, comme à Rome ou à Pompéi, les grands souvenirs de l'antiquité classique ; elle n'offre point, comme Florence ou Venise, les délicates merveilles du *quattrocento* ou les splendides magnificences de la Renaissance épanouie. Son intérêt est autre. C'est le seul endroit d'Italie, et peut-être l'un des rares endroits qu'il y ait au monde, où l'on puisse avoir la pleine et véritable impression de ce que fut, au V^e^ et au VI^e^ siècle, l'ancien art chrétien. Et sans doute, par d'autres souvenirs encore, Ravenne a laissé un nom dans l'histoire. C'est ici que Dante acheva sa vie errante et tourmentée,

et qu'il trouva quelques-unes des inspirations les plus sublimes de la *Divine comédie*. C'est ici que Byron passa quelques années de son inquiète existence, et dans la ville où il vécut et aima, la mémoire du poète survit, unie indissolublement à celle de la Guiccioli. Pourtant, si Ravenne présente à nos yeux quelque chose d'original et vraiment d'unique, elle le doit à ceci essentiellement, qu'elle fut au V^e^ siècle l'asile des derniers empereurs romains d'Occident, au VI^e^ siècle la capitale des rois ostrogoths et ensuite la résidence des vice-rois byzantins qui administrèrent l'Italie reconquise par Justinien. Grâce à ces circonstances, qui firent d'elle pour plus de trois siècles (404-751) le centre politique de la péninsule, l'art prit à Ravenne un magnifique essor, et aujourd'hui encore, de ces temps évanouis de splendeur et de prospérité, subsistent, témoins muets, de rares et remarquables monuments.

Chapiteau à S. Spirito.

Dans la plaine basse et morne qui l'entoure, Ravenne aujourd'hui est une petite ville de province, presque déserte et morte plus qu'à demi. « On n'imagine pas, dit Taine, une ville plus abandonnée, plus misérable, plus déchue. » Les rues vides sont d'une banalité navrante, et dans beaucoup d'entre elles l'herbe pousse parmi les pavés disjoints. De grands murs tristes les bordent sombres enceintes de vieux couvents désaffectés, façades froides et nues d'anciennes églises, maisons basses, vermoulues et médiocres, au-dessus desquelles se dessine la silhouette de vieilles tours lézardées et roussies. Dans ses murailles au développement trop large, la cité, comme ramassée sur elle-même, laisse tout autour d'elle de vastes espaces inoccupés ; la vie même semble s'être retirée d'elle. Pas de mouvement, pas d'industrie, pas de commerce. Jadis — il y a quinze cents ans — Ravenne était un port de mer florissant : aujourd'hui, un canal long de dix kilomètres la relie à l'Adriatique, et sur ses eaux dormantes se traînent

Intérieur du baptistère des orthodoxes.

quelques barques, quelques navires d'insignifiant tonnage. Une seule beauté lui reste : c'est, à l'horizon lointain, le bois de pins célèbre, la « forêt toujours verte », dont Byron, après Boccace, a chanté « la solitude ombreuse », la *Pineta* fameuse, dont les arbres, éclaircis par les incendies et la rudesse des hivers, font, entre Ravenne et la mer, une barre sombre au bord du ciel. Une seule chose y attire le touriste, l'historien ou l'artiste : ce sont, dans la ville endormie, les églises qui, dans la froide nudité de leur enveloppe, conservent presque intacts des trésors d'art merveilleux.

Sarcophage à Saint-François.

Ne cherchez donc point à Ravenne la grâce séduisante des cités toscanes, ce charme prenant et doux qu'ont Florence, Sienne ou Pérouse. Ravenne est triste infiniment : mais peut-être cette tristesse même ajoute à l'intérêt puissant qu'elle éveille. Peu de villes se prêtent mieux en effet à l'évocation du passé. Tout y ramène l'esprit vers une même époque, vers un même art ; aucune préoccupation étrangère n'y vient troubler la calme et paisible contemplation des monuments. Le silence des rues désertes, où çà et là d'antiques sarcophages s'adossent aux murailles noircies, le grand air d'abandon morne répandu sur les choses, la solitude recueillie des vastes basiliques, tout y invite à s'oublier parmi les souvenirs des siècles disparus. Lorsque, dans la chapelle où repose l'impératrice Galla Placidia, l'œil charmé s'arrête sur ces mosaïques admirables, où, sur les fonds d'un bleu sombre, les arabesques d'or se déroulent en si délicates harmonies ; lorsque, dans San Apollinare Nuovo, le regard surpris se pose sur cette

longue procession de saintes aux costumes éclatants ; lorsque, dans Saint-Vital enfin, dans l'abside solitaire où flamboient les mosaïques d'or, Justinien et Théodora apparaissent dans toute la pompe de la majesté impériale, il semble presque au bout d'un moment qu'on voie s'animer et

Intérieur de Saint-Vital.

revivre ces calmes et immobiles figures, et l'esprit naturellement se replace dans le milieu qui vit naître ces prestigieux monuments. Selon la belle expression de Tite-Live, l'âme, à vivre ici, se fait naturellement antique. Ailleurs, lorsqu'on lit leurs noms dans les livres d'histoire, Galla Placidia, Théodoric, Justinien, semblent le plus souvent d'assez vagues et inconsistantes figures, des mots un peu vides de sens et d'intérêt. A Ravenne au contraire, ils redeviennent des réalités tangibles et presque présentes. A chaque pas on rencontre leur souvenir ; à chaque instant on touche du doigt leurs images et leurs œuvres. Et devant ce commentaire

si expressif de l'histoire, peu à peu les sèches mentions des chroniques se colorent et s'éclairent, la vieille cité morte s'anime d'une vie nouvelle ; sans effort l'esprit se reporte vers les temps disparus, et de cette sorte de vision historique sort une compréhension plus nette des personnages, une plus claire et plus pleine intelligence des monuments.

On a ingénieusement appelé Ravenne *une Pompéi italo-byzantine*. Aucun mot n'exprime mieux l'importance singulière qu'a cette ville dans l'histoire générale de l'art. Mieux qu'en Orient, mieux qu'à Constantinople même ou à Salonique, on y peut étudier l'art byzantin du V[e] et du VI[e] siècle. Mieux qu'à Rome, on y peut saisir sur le vif et comprendre l'influence profonde que cet art byzantin exerça alors sur l'Italie. Sans doute, sous le badigeon dont les Turcs ont couvert les vieilles églises chrétiennes, souvent des œuvres remarquables subsistent de cet art de la mosaïque, par qui seul nous entrevoyons encore ce que fut la peinture aux premiers siècles de l'ère chrétienne ; mais ces ouvrages, malaisés à étudier de près, et dont plusieurs au reste s'en vont lentement à la ruine, n'offrent, quel qu'en soit l'intérêt, que des indications bien incomplètes et bien fragmentaires sur le caractère de l'art byzantin. Il en va tout autrement à Ravenne. Nulle part on ne trouve une série plus riche, plus continue, plus généralement intacte, plus aisément accessible aussi, de monuments de cette sorte. Pendant plus de deux siècles on y observe le spectacle d'un développement artistique ininterrompu et original, intimement rattaché, par ses procédés et ses tendances, au mouvement de l'art oriental et fort différent de celui qui, vers le même temps, s'accomplissait à Rome. Et assurément il serait puéril de méconnaître la haute valeur artistique des mosaïques qu'à Sainte-Constance ou à Sainte-Pudentienne conservent les édifices du IV[e] siècle romain. Il n'en est pas moins vrai que, du V[e] au VIII[e] siècle, Rome, quoique résidence des papes et capitale du monde chrétien, descend insensiblement en Italie au rang d'une ville de province. A Ravenne au contraire, pendant cette période, le luxe des grandes constructions persistait. Les riches églises élevées par la munificence des souverains, les décorations magnifiques exécutées par les plus habiles artistes, tout cela lui était réservé. Et tandis que, dans la cité pontificale, l'influence byzantine pénétrait moins profondément la tradition romaine, à Ravenne au contraire, rattachée de bonne heure à Byzance par de constantes relations, devenue ensuite le centre de l'administration impériale dans la péninsule, l'art oriental s'épanouit comme en pleine terre.

Et nulle part enfin, mieux qu'à Ravenne, on ne peut se rendre compte

dans le détail des procédés qu'employa cet art si particulier et si savant de la mosaïque. La merveilleuse gamme des couleurs dont disposent ces artistes, l'habileté avec laquelle ils combinent les pâtes de verre colorées, la richesse croissante des matières dont ils font usage, mêlant les plaques de nacre aux cubes d'argent et d'or, la science avec laquelle ils savent, par des cubes de dimensions inégales, dégrader les tons ou faire chanter les harmonies, la technique différente enfin des temps et des maîtres

Le Christ. Mosaïque de S. Apollinare Nuovo.

divers, tout cela apparaît à Ravenne en une éclatante lumière. Sur les murailles de l'église qu'il est chargé de décorer, l'artiste exécute d'abord à fresque les sujets qu'il doit représenter ; puis, lentement, sur ces peintures, se dispose l'étincelante parure des mosaïques, pour laquelle des praticiens peuvent, en bien des parties, collaborer à l'œuvre du maître, travail de longue patience, qui, dans les vastes basiliques, occupe parfois des années. Et l'on conçoit alors que bien des changements aient pu avec le temps s'introduire dans le plan primitif de la décoration, que plusieurs artistes aient pu, dans une même église, exprimer successivement des conceptions et manifester des tendances assez différentes. Et ce n'est pas le moindre intérêt qu'offre l'étude des monuments de Ravenne, de démêler et de constater ces orientations diverses d'une même école

d'art. Mais surtout on demeure stupéfait devant le prodigieux effort qui a assemblé aux parois des édifices ces millions de petits cubes de verre coloré, dont les surfaces inégales font si heureusement miroiter la lumière, dont l'habile agencement atteste, après tant de siècles écoulés, l'existence, le goût et la science d'une grande école d'art décoratif.

Et sans doute, de tant de merveilles que Ravenne offrait autrefois à

Façade de S. Spirito.

la curiosité des visiteurs, il ne subsiste aujourd'hui que la moindre part. Ce n'est plus que dans les pages des vieux chroniqueurs qu'on trouve le souvenir des somptueux édifices profanes, le stade et l'amphithéâtre, les palais et le milliaire d'or, qui jadis décoraient cette capitale, ou de tant d'églises magnifiques, qu'avait édifiées et embellies la piété des générations. Depuis Charlemagne, qui, avec l'autorisation du pape Hadrien, mit au pillage le palais de Ravenne et enleva, pour décorer Aix-la-Chapelle, les mosaïques, les marbres et les bronzes, jusque presque en notre temps, l'histoire de Ravenne n'est guère que l'histoire de la destruction de ses monuments. Le XVIII^e^ siècle a jeté bas la vieille cathédrale de la Résurrection, que l'archevêque Ursus avait bâtie au cours du IV^e^ siècle, et dont les murailles et l'abside étincelaient de mosaïques. Saint-Jean-

l'Évangéliste, remanié au XIV^e siècle, complètement transformé au XVIII^e, ne garde plus rien de la remarquable décoration qu'y avait fait exécuter au V^e siècle l'impératrice Galla Placidia. Sainte-Croix en 1716 a été restaurée de fond en comble; le tremblement de terre de 1688 a entièrement

Intérieur de S. Spirito.

ruiné les belles mosaïques de Sainte-Agathe ; Saint-André-des-Goths a disparu ; Saint-Théodore, qu'on nomme aujourd'hui Spirito-Santo et Saint-Michel in Affricisco ne présentent plus que de froides murailles dépouillées de leur parure. De Saint-Etienne, où de longues séries de mosaïques et de peintures représentaient la vie des apôtres et des martyrs, de Sainte-Marie-Majeure, ou une admirable madone brillait au fond du sanctuaire, de Saint-Paul, de Sainte-Agnès, où la décoration n'était pas moins brillante, il ne reste que le souvenir. Le vieux palais archiépiscopal, auquel travaillèrent pendant plus d'un demi-siècle les archevêques de Ravenne, et où l'on voyait, à côté de longs cycles de fresques représentant les principaux épisodes de la vie du Christ et des apôtres, toute une suite de mosaïques précieuses, ne garde de ses splendeurs pas-

sées qu'une chapelle assez insignifiante. Les innombrables monastères qui remplissaient la ville, Saint-Zacharie et Saint-Michel, Saint-Apollinaire et Saint-Théodore, Saint-Sévérin et Santa Maria in Cosmedin, ont disparu ou cédé la place à ces grands cloîtres, d'ailleurs élégants et pittoresques, dont le XVII^e et le XVIII^e siècles ont peuplé la cité. Et je ne parle même point des tapisseries splendides qui couvraient les autels, des broderies éclatantes d'or, où figuraient des scènes de la vie du Christ, des vases d'argent et d'or, des riches couronnes, des somptueux candélabres, des évangéliaires incrustés de pierreries, monuments pieux de la dévotion des empereurs, des rois et des pontifes. Tout cela a naturellement disparu au cours des révolutions qui passèrent sur Ravenne, ou bien dans ce pillage de 1512 qui lui fut si désastreux, ou encore par l'indifférence ou l'incurie de ceux qui avaient la garde de ces trésors et n'en comprirent point la beauté. Mais du long faubourg de Caesarea, qui jadis unissait la ville au port, de ce port florissant de Classis, il ne reste rien, pas même une ruine. Là où s'élevait, il y a mille ans et plus, au bord de l'Adriatique, une ville populeuse, commerçante, où l'on parlait grec autant que latin, où les négociants syriens et arméniens qui y fréquentaient pour leurs affaires formaient comme une colonie orientale; là où s'étendait une grande cité religieuse, toute pleine de couvents et d'églises, que décoraient des mosaïques éclatantes, il n'y a plus que le désert et le silence. Il ne reste pas même un vestige des basiliques de Saint-Probus et de Saint-Eleucadius, de Sainte-Euphémie *ad mare*, tout étincelante de mosaïques, de l'*Ecclesia Petriana*, bâtie au V^e siècle par l'archevêque Pierre Chrysologue, et qui était la plus vaste, la plus magnifique des églises de Ravenne. La mer en se retirant n'a laissé, là où se creusait jadis le port de Classis, qu'une lande solitaire, triste, marécageuse, où de lentes rivières se traînent parmi les rizières, et dans ce désert fiévreux, seul et splendide témoin de la cité disparue, se dresse, éloignée maintenant de plus de cinq kilomètres de Ravenne, l'imposante basilique de San Apollinare in Classe.

Et sans doute, sur les monuments mêmes qui ont survécu, le temps a plus d'une fois tristement fait son œuvre. En mainte église, l'humidité filtrant à travers les murailles ou bien les tremblements de terre ont détaché sur des surfaces plus ou moins étendues les cubes de mosaïques. Ailleurs les restaurations maladroites ont été pires peut-être que la ruine même, en altérant de la façon la plus déplorable le caractère des œuvres et des monuments. Dans l'ensemble pourtant, les édifices demeurés debout nous sont parvenus suffisamment intacts, et il n'est que juste

d'ajouter que sous l'active et intelligente direction de C. Ricci, le directeur actuel du musée de la Brera à Milan, une pieuse sollicitude se manifeste depuis quelques années à Ravenne pour la conservation ou la restauration discrète des trésors d'art que conserve la cité. Le mausolée de Galla Placidia a été dégagé des amas de décombres où il était comme enterré ;

Vue extérieure de S. Apollinare in Classe.

les abords de la construction qu'on nomme le palais de Théodoric et ceux de la basilique de Saint-Vital ont été nettoyés des bâtisses parasites qui masquaient les monuments. Les stucs et les incrustations de marbre du baptistère des orthodoxes, les mosaïques de Saint-Vital, de San Apollinare Nuovo ont retrouvé leur primitive splendeur ; les sarcophages qui remplissent les nefs de San Apollinare in Classe ont été placés dans un meilleur jour. Le musée chrétien, si instructif et si intéressant, est en voie de réorganisation. Et de toutes ces études est naturellement résulté un nouvel et plus attentif examen de tous ces monuments, qui a fourni sur beaucoup d'entre eux une foule d'observations originales et précieuses aux historiens de l'art.

Mais avant d'exposer dans le détail les résultats de ces recherches savantes, avant de demander à la moderne Ravenne tout ce qu'elle nous peut apprendre de l'histoire et de l'art du passé, il y a une impression d'ensemble qu'il faut d'abord tâcher de se donner, un état intellectuel où il faut se mettre pour goûter pleinement le charme de Ravenne et en bien comprendre les enseignements.

Chapiteau dans la sacristie de Saint-Vital.

Dans l'église de San Apollinare Nuovo, deux curieuses mosaïques laissent entrevoir encore ce qu'était au commencement du VI^{e} siècle la splendeur de la cité morte. L'une représente Classis, l'autre Ravenne, et quoique, dans toutes deux, l'artiste se soit borné à des indications assez sommaires, l'aspect qu'il a donné aux choses ne mérite pas moins d'attirer l'attention. Ici, dans l'enceinte crénelée de Classis, qui s'ouvre vers la terre ferme par une haute porte flanquée de tours, on aperçoit une construction circulaire, à deux étages d'arcades superposées ; c'est l'amphithéâtre, auquel fait suite la ligne sinueuse d'un long portique. Vers la droite, une rotonde à deux étages surmontée d'une toiture conique domine les silhouettes, partiellement restaurées, d'une vaste basilique et d'une sorte d'arc triomphal ; sur la gauche, entre les murailles et la tour

quadrangulaire d'un phare, trois barques dorées se balancent sur les flots. De l'autre côté de la nef, c'est Ravenne, dont les murs sont percés d'une grande porte au tympan tout décoré de mosaïques d'or. Dans la ville, se dresse à l'arrière-plan une série d'édifices, sur plusieurs desquels il n'est point impossible de mettre un nom. A côté de la coupole de Saint-Vital, s'allonge la basilique de San Apollinare Nuovo avec son haut fronton et son narthex fermé ; plus loin, c'est la rotonde du baptistère arien, et d'autres édifices encore, et surtout au premier plan, la représentation, tout à fait intéressante, du palais de Théodoric. C'est un long bâtiment à deux étages, couvert en tuiles rouges et soutenu par de hautes arcades ; un portique au fronton triangulaire en forme le centre et par trois grandes portes donne accès à l'intérieur. Dans les entrecolonnements pendent de riches étoffes et des guirlandes de fleurs ; au tympan de la porte principale étincellent des mosaïques d'or ; au-dessus de la

Le port de Classis. Mosaïque de S. Apollinare Nuovo.

courbe des arcades, d'autres mosaïques encore représentent de délicieuses figurines de Victoires ailées, qui portent des guirlandes de verdure, et dont la grâce légère rappelle un peu les danseuses de Pompéi. Et Ravenne antique tout entière reparaît à nos yeux dans ces représentations, avec les types coutumiers de ses édifices sacrés, avec le luxe élégant et pompeux de ses constructions profanes.

Si vous voulez prendre maintenant une image plus complète encore et plus vivante de la cité, ouvrez le petit livre où un prêtre du IX^e^ siècle, l'abbé Agnellus, a décrit à l'intention des moines de son monastère l'his-

La façade du palais de Théodoric. Mosaïque de S. Apollinare Nuovo.

toire et les merveilles de sa ville natale. Ce n'est point un grand historien assurément que ce bon religieux, et il lui arrive de confondre les époques, de brouiller les personnages, de travestir l'histoire même. Mais on ne vit point impunément dans un milieu tel que Ravenne. En parcourant les rues, en visitant les basiliques, le naïf chroniqueur n'a pu s'empêcher de s'intéresser à ces édifices somptueux, à ces mosaïques éclatantes : il a copié les inscriptions qui couvraient les parois des églises ou décoraient les sarcophages, il a décrit les peintures qui ornaient les murailles, il s'est fait conter les miracles fameux et les légendes pieuses qui se rapportaient aux monuments. Tout ce qu'il a vu, tout ce qu'il a entendu, il l'a, sans choisir beaucoup, versé dans son livre, et c'est ce qui en fait le charme principal. Il décrit consciencieusement, il conte avec une naïveté charmante ; et s'il est impatientant parfois par ses longueurs et son intempestif bavardage, il a un mérite essentiel. Son ouvrage, digne pendant de ces *Mirabilia* qui guidaient dans la Ville éternelle les pèlerins du moyen âge, nous rend la vivante image

de la Ravenne byzantine, de ses édifices et de ses traditions.

Et si vous voulez achever enfin cette résurrection du passé, oubliez-vous tout simplement à rêver dans l'ombre silencieuse des basiliques. Animez par la pensée ces figures immobiles et muettes qui s'alignent le long des murailles; faites descendre dans le chœur de Saint-Vital le

Procession de saintes. Mosaïque de S. Apollinare Nuovo.

cortège impérial et dans les nefs de Saint-Apollinaire la procession des saints et des saintes qui décore les frises; représentez-vous, dans les grands espaces vides, les dames aux longs vêtements brodés d'or, coiffées de la petite mitre d'or d'où pend un léger voile blanc, et tout étincelantes de bijoux et de pierreries; faites défiler sous les voûtes les gardes du corps aux pompeux uniformes, les nobles d'empire aux tuniques blanches brodées que couvre le manteau d'apparat, l'évêque avec son clergé, l'exarque avec ses officiers, les moines en longue robe brune, dont un voile noir recouvre la tête et les épaules. Et sans effort vous sentirez votre imagination s'émouvoir, le passé mort se ranimer, les siècles disparus revivre, les figures évanouies ressusciter. C'est là le double charme de Ravenne : que nulle part une impression d'histoire

plus puissante ne se dégage plus facilement de la contemplation des monuments ; que nulle part non plus l'étude attentive et scientifique des œuvres d'art n'apporte avec elle plus d'enseignements, plus d'informations nouvelles et plus de joie.

Auguste et sa famille. Bas-relief antique. (Musée.)

PREMIÈRE PARTIE

LES MONUMENTS CHRÉTIENS DE RAVENNE

C'est à sa position géographique que Ravenne a dû toute sa fortune. Située au bord de la mer, protégée de toutes parts par les vastes lagunes que formaient autour d'elle les débordements des rivières, défendue par surcroît par le cours parallèle des fleuves qui venaient, presque à ses portes, se jeter dans l'Adriatique, elle occupait une situation stratégique unique. Presque inaccessible du côté de la terre ferme, où vers le sud seulement un étroit passage, facile à fermer, s'ouvrait à travers la plaine

marécageuse, elle offrait, du côté de la mer, un sûr asile aux navires, et les forêts qui l'environnaient fournissaient à point nommé les matériaux nécessaires pour la construction d'une flotte. Ainsi préparée par la nature même à devenir un port florissant et une imprenable citadelle, Ravenne ne manqua point à sa destinée. Et c'est ce qui fit sa grandeur.

Chapiteau antique à S. Giovanni in Fonte.

Quand l'empereur Auguste fit choix de Ravenne pour en faire le port d'attache de l'escadre romaine de l'Adriatique, la vieille cité, jusque-là obscure, entra du coup dans l'histoire. Par les chantiers et les arsenaux qu'on y établit, par les grands travaux publics — la *Fossa Augusta* par exemple, canal qui relia le port au cours peu éloigné du Pô — qu'on y exécuta, par la splendeur des bâtiments, — capitole, temples, thermes, cirque et théâtre, fabrique d'armes et école de gladiateurs — qu'on y édifia, par l'afflux enfin de population civile, militaire et commerçante qui s'y porta, Ravenne, avec son port de Classis, où 250 vaisseaux pouvaient trouver place, devint vite une cité florissante. Pourtant, de sa splendeur antique, rien, ou à peu près, n'a subsisté. La ligne du rivage, en se déplaçant, a fait disparaître tous les vestiges du grand établissement maritime des Césars. La basilique de San Apollinare in Classe, l'église de Santa-Maria in Porto fuori, dont les noms rappellent encore l'antique port de commerce et de guerre, se trouvent aujourd'hui loin de la mer, à plusieurs kilomètres dans les terres, et c'est à tort qu'on a voulu retrouver, dans les soubassements massifs du campanile de Santa-Maria, les restes du phare célèbre qui jadis se dressait à l'entrée du port romain. Quelques élégants bas-reliefs recueillis dans les églises chré-

tiennes, quelques beaux débris de sculpture rappelant le souvenir d'Auguste, des colonnes et des chapiteaux antiques employés dans la construction des basiliques sacrées, des inscriptions, quelques stèles funéraires : voilà tout ce qui reste de l'antique cité romaine, de celle qui sur ses monnaies s'intitulait, non sans fierté, *Ravenna Felix*, l'heureuse Ravenne.

Quand vers 404 l'empereur Honorius, inquiet des menaces de l'invasion barbare, jugea prudent d'abandonner Rome pour une résidence

Le trône de Neptune. Bas-relief antique. (Saint-Vital.)

mieux protégée, il fit choix de Ravenne pour en faire la capitale des derniers Césars romains d'Occident. Du côté de la terre, les lagunes l'y garantissaient contre toute surprise ennemie ; du côté de la mer, l'Adriatique lui assurait, en cas de péril pressant, une retraite suprême et, en tout temps, des communications faciles avec l'Orient. Aussi pendant vingt ans, — jusqu'à sa mort — Honorius s'enferma à Ravenne et assista de là, impuissant, à la dislocation croissante de l'empire romain. Après lui, ses successeurs imitèrent son exemple ; et lorsque en 476, le dernier César d'Occident disparut, Ravenne, où depuis trois quarts de siècle résidait la cour, était consacrée comme capitale. C'est pourquoi l'Hérule Odoacre, qui hérita de l'empire vacant, aussi bien que Théodoric l'Ostrogoth qui l'en déposséda (493), ne crurent pouvoir mieux faire, pour assurer leur autorité sur leur royaume italien, que de s'établir dans la nouvelle rési-

dence impériale ; et c'est pourquoi aussi, quand en 540 les généraux de Justinien renversèrent la domination ostrogothique, le basileus byzantin installa naturellement à Ravenne les vice-rois qui administrèrent en son nom la péninsule reconquise.

Ravenne, déjà florissante, dut à ces circonstances un prodigieux accroissement de splendeur. Dans leur nouvelle capitale, tous les princes

Portion de la stèle funéraire des Longidienus. (Musée.)

qui successivement régnèrent sur l'empire ou sur l'Italie voulurent, par des constructions somptueuses, mettre leur marque et laisser leur souvenir. La sœur d'Honorius, l'impératrice Galla Placidia, qui pendant vingt-cinq ans (425-450) gouverna au nom de son fils Valentinien III, donna l'exemple; Théodoric (493-526) et ses successeurs suivirent. Justinien (540-565) enfin avait trop d'orgueil et un goût trop passionné des bâtiments pour ne point faire de même. Et comme, à côté des souverains, les archevêques de Ravenne, très fiers d'être les pasteurs de la ville impériale et jaloux de rivaliser de magnificence avec les pontifes romains, dépensaient largement pour la construction et l'embellissement des édifices sacrés — dès le IV[e] siècle l'archevêque Ursus avait élevé sa magni-

fique cathédrale — il se trouva que Ravenne connut alors deux siècles de merveilleuse prospérité, qui furent les plus beaux de toute son histoire, et que, restée jusqu'à la chute de la domination byzantine (751), le centre politique de l'Italie, elle conserva, au delà du VI^{e} siècle même, une sorte de prééminence intellectuelle et artistique.

S. Maria in Porto fuori.

Ainsi trois grands noms dominent l'histoire de Ravenne et déterminent en quelque manière les trois périodes principales du grand mouvement d'art qui s'y manifesta. Ce sont ceux de Galla Placidia, de Théodoric, de Justinien. De tout temps, Ravenne a pieusement gardé le souvenir de ces grandes figures. De bonne heure, l'imagination populaire a tissé autour de leur mémoire une merveilleuse broderie de récits légendaires. Aujourd'hui encore, ils revivent dans les monuments qu'ils ont élevés. Aussi convient-il, pour la clarté des choses, de dresser ici tout d'abord le tableau chronologique, aussi exact que possible, des édifices principaux qui subsistent de chacune de ces trois époques, de

ceux-là surtout qui ont conservé leur décoration de mosaïques anciennes. On comprendra mieux, en fixant avec précision ces quelques dates, le développement successif et l'évolution si remarquable de l'art à Ravenne.

I. — ÉPOQUE DE GALLA PLACIDIA

Église de Saint-Jean-l'Évangéliste, entre 430 et 450.
Église de Sainte-Agathe, entre 425 et 432.
Mausolée de Galla-Placidia (mosaïques), avant 450.
Baptistère des orthodoxes (mosaïques), entre 449 et 458.

II. — ÉPOQUE DE THÉODORIC

Église de Saint-Théodore (Spirito Santo), avant 526.
San Apollinare Nuovo (mosaïques), avant 526.
Baptistère des Ariens (mosaïques), avant 526.
Palais de Théodoric (détruit), avant 526.
Mausolée de Théodoric, avant 526.
Saint-Vital (mosaïques), entre 525 et 534.

III. — ÉPOQUE DE JUSTINIEN

San Apollinare in Classe (mosaïques), entre 534 et 538.
Chapelle Archiépiscopale (mosaïques), vers 535.
Saint-Michel in Affricisco (mosaïques), vers 545.
Saint-Vital (mosaïques des portraits impériaux), vers 547.
San Apollinare Nuovo (mosaïques des deux processions), entre 556 et 569.
Chapelle Archiépiscopale (mosaïques de l'*Anticamera*), deuxième moitié du VIe siècle.
Sainte-Agathe (mosaïques de l'abside, détruites), deuxième moitié du VIe siècle.

IV. — LE VIIe SIÈCLE

San Apollinare in Classe (mosaïques de l'arc triomphal et du chœur), vers 677.
Saint-Michel in Affricisco (mosaïques de l'arc triomphal), VIIe siècle.

Mausolée de Galla Placidia.

CHAPITRE PREMIER

L'ÉPOQUE DE GALLA PLACIDIA : LE MAUSOLÉE ET LE BAPTISTÈRE DES ORTHODOXES

L'histoire de Galla Placidia, fille de Théodose le Grand et sœur d'Honorius, est mouvementée, pittoresque et attachante comme un roman. Elle n'avait pas vingt ans quand elle tomba, lors de la prise de Rome, entre les mains d'Alaric ; emmenée comme prisonnière au camp des Wisigoths barbares, transportée des rives du Tibre aux bords de la Garonne, elle éveilla — car elle était belle — l'amour d'Ataulph, le frère de son vainqueur, et elle dut — car elle était princesse — consentir à l'épouser, lorsque la cour de Ravenne chercha un accommodement avec l'envahisseur. Le mariage se fit à Narbonne : et ce fut un spectacle curieux de voir, pour plaire à la fille de Théodose, le roi germain revêtir l'habit des Romains, et tandis que, selon l'usage antique, un rhéteur chantait l'épithalame, cinquante jeunes esclaves venir pompeusement offrir à la nouvelle épouse, comme présents de noce, des bassins remplis d'or et

de pierreries, dépouilles de la Ville éternelle. Puis d'autres combinaisons politiques changèrent sa destinée. Veuve de son premier mari, et revenue à Ravenne, elle dut épouser le tout-puissant ministre de son frère, l'habile général Constantius, et elle lui donna deux enfants, dont l'aîné sera l'empereur Valentinien III. Chassée ensuite du palais par des intrigues de cour, réduite à chercher asile à Constantinople, elle fut, quand Honorius

RÖMMLER

Abside de Saint-Jean Evangéliste.

mourut, installée avec son jeune fils sur le trône d'Occident, et rentrée en souveraine dans Ravenne, pendant vingt-cinq ans elle y garda le pouvoir, et grâce au concours d'un grand ministre, Aétius, elle sut, dans la tourmente du V^e^ siècle, par sa hauteur d'esprit, sa fière énergie, son courage, soutenir pendant quelque temps l'empire chancelant.

Ambitieuse, habile, intrigante, mais profondément pénétrée du sentiment de la grandeur romaine, Galla Placidia, par ses extraordinaires aventures autant que par l'éclat de ses pieuses fondations, a laissé dans l'histoire un long souvenir. Elle aimait les constructions, le luxe. Aujourd'hui encore, à Rome, sur l'arc triomphal de Saint-Paul hors les murs,

son nom associé à celui du pape saint Léon rappelle de quelles magnificences elle voulut décorer cette basilique. Mais c'est à Ravenne surtout, qu'elle aimait d'un amour particulier, et où elle s'était, vivante, préparé le mausolée où elle dormirait, qu'elle avait déployé toutes les recherches et toutes les splendeurs. Il ne reste plus rien malheureusement du somptueux palais qu'elle avait fait construire et qu'on nommait le palais des Lauriers, rien des mosaïques de Sainte-Agathe, de Saint-André, de Saint-Pierre Majeur (aujourd'hui Saint-François), rien de celles de l'église de Sainte-Croix, qui représentaient à l'abside le baptême du Christ et sur la façade le Seigneur triomphant environné d'archanges, et les quatre fleuves du Paradis jaillissant aux pieds de son trône divin, rien non plus de la décoration si curieuse qu'elle avait fait exécuter à Saint-Jean-l'Évangéliste, à la suite d'une curieuse aventure de sa vie. Placidie revenait en 424 de Constantinople à Ravenne, avec ses deux enfants, lorsqu'une tempête terrible assaillit son vaisseau. Dans sa détresse, elle invoqua saint Jean, et fit vœu, si elle échappait au péril de la mer, de construire en l'honneur de l'apôtre une église magnifique ; et à l'appel de la souveraine, on avait vu en effet une lumineuse figure venir s'asseoir à la proue du navire et doucement, sur les flots apaisés, le conduire jusqu'au port. C'est cet épisode même que l'impératrice avait fait représenter dans l'abside de l'église bâtie par ses soins, et au-dessous de cette scène elle avait fait placer son portrait et celui de ses deux enfants. On ne saurait trop regretter la perte de ces mosaïques, qui nous eussent montré, dès le V^e^ siècle, un fort intéressant monument de la peinture proprement historique : mais depuis qu'au XIV^e^ siècle l'église de Saint-Jean a été complètement remaniée, il ne reste plus que le souvenir de ces ouvrages. Tout au plus peut-on en prendre quelque idée dans une miniature du XIV^e^ siècle, qui orne un manuscrit de la *Bibliotheca Classense* à Ravenne, et qui semble s'être inspirée de la célèbre mosaïque. Dans

Chapiteau à Saint-Jean Évangéliste.

l'actuelle église de Saint-Jean, seuls quelques débris de l'abside curieusement décorée d'arcades à colonnettes de marbre, et vingt-quatre belles colonnes antiques, au chapiteau desquelles apparaît pour la première fois le coussinet timbré d'une croix si caractéristique de l'architecture byzantine, rappellent le primitif édifice fondé par Galla Placidia. Heureuse-

Intérieur du mausolée de Galla Placidia.

ment il nous est parvenu un autre monument d'elle, et qui est l'un des mieux conservés à la fois et l'un des plus parfaits de Ravenne. C'est ce charmant oratoire, voisin de Santa-Croce et de Saint-Vital, qu'on appelle la chapelle des saints Nazaire et Celse et plus fréquemment le mausolée de Galla Placidia, et qui est peut-être ce que l'art chrétien du V^e^ siècle nous a laissé de plus exquis.

Quand on pénètre dans cette petite chapelle en forme de croix latine, où par de rares ouvertures filtre un demi-jour discret, la première impres-

sion est saisissante autant qu'admirable. Dans les branches de la croix, trois massifs sarcophages, aux sculptures grossières, font dans l'ombre une tache blanche, et la tradition raconte qu'ils enfermèrent jadis les restes de l'impératrice Galla Placidia, de son frère Honorius et de son second mari Constantius. Levez les yeux maintenant. Au-dessus des murailles, revêtues autrefois d'un précieux placage de marbres, à la courbe des arcades, aux lunettes du tambour, à la voûte de la coupole — si curieusement construite, comme celle du baptistère et de Saint-Vital, à l'aide de longues amphores creuses emboîtées les unes dans les autres — partout enfin, de somptueuses mosaïques mettent leur harmonieuse douceur. Sur les fonds d'un bleu sombre, des ornements d'or s'allument et flamboient; au haut de la coupole, une grande croix étincelle dans un semis d'étoiles, avec les symboles des quatre évangélistes rayonnant dans les pendentifs; plus bas, à la courbe des arcades, de souples rameaux de vignes, jetés parmi des lys et des roses, fleurs de prédilection des maîtres ravennates, encadrent des figures dorées de prophètes ou d'apôtres, et se rejoignent près d'une couronne de laurier, qui entoure le monogramme du Christ. Ailleurs, au fond des lunettes, des cerfs altérés, parmi des rameaux d'or, viennent, en souvenir de la parole du psaume, boire à l'eau des fontaines. Plus haut, par un ressouvenir d'un thème familier à l'art oriental, deux colombes se désaltèrent au bord d'une large coupe. On ne peut assez dire la richesse élégante et sobre de cette décoration, la rare science du coloris qui s'y manifeste, l'inspiration tout antique qui y éclate encore. Peu de motifs d'art ornemental sont comparables à ces superbes guirlandes de fruits qui bordent l'arc extérieur des branches de la croix, et où la gamme des tons chante si variée et si harmonieuse. Peu de mosaïques attestent une maîtrise plus consommée de la couleur, un sentiment plus personnel de l'effet, que ces figures de prophètes et ces symboles d'évangélistes si curieusement dorés, comme des statues de métal précieux. L'habileté du maître n'est guère moindre quand il s'agit de poser

RÖMMLER

Amphores employées dans la construction des coupoles.

les figures. Voyez, au-dessous de la coupole, sous les grandes coquilles d'or qui forment comme un dais au-dessus de leurs têtes, les apôtres affrontés deux à deux et parmi lesquels, à leurs types traditionnels, déjà l'on reconnaît saint Pierre, saint Paul, et peut-être saint André. Largement drapés dans de longs vêtements blancs, figurés dans des attitudes

Apôtres. Mosaïque du mausolée de Galla Placidia.

sobres et graves, les yeux levés vers la coupole, ils adorent la croix, symbole du Christ, qui brille au haut du ciel étoilé, et dont les évangélistes proclament la gloire. Et dans l'expression de cette idée maîtresse qui domine la décoration du mausolée, on retrouve le souvenir du vieux symbolisme si cher à l'art chrétien primitif. Et c'est lui de même qui a inspiré l'une au moins des deux grandes compositions dont il faut parler maintenant, et qui sont peut-être les chefs-d'œuvre de l'art chrétien au Ve siècle.

Au-dessus de la porte d'entrée, au tympan de l'arcade, le Bon Pasteur est assis au milieu de son troupeau. Dans un paysage, où éclate un

sentiment assez vif encore de la nature, parmi des rochers, des arbrisseaux et des fleurs, le Christ est figuré jeune, imberbe, assez semblable à quelque dieu païen, à quelque Apollon antique. Vêtu d'une longue tunique d'or, sur laquelle s'étale un manteau de pourpre, s'appuyant, en guise de houlette, à une grande croix d'or, la tête nimbée d'or enfin, il apparaît non plus comme le pâtre populaire des catacombes rapportant

Le Bon Pasteur. Mosaïque du mausolée de Galla Placidia.

sur ses épaules d'un geste familier et si charmant la brebis égarée, mais comme un jeune roi, bienveillant et majestueux, figé dans une attitude noble et qui semble condescendre à peine à caresser les brebis qui l'environnent. L'œuvre est d'ailleurs excellente, le modelé savant, la couleur admirable : mais l'évolution du type du Bon Pasteur est tout à fait caractéristique. Elle montre comment, tout en conservant encore la tradition symbolique du christianisme primitif, l'Église triomphante veut maintenant pour ses héros une majesté plus soutenue, des attitudes plus nobles, une pompe mieux appropriée à la puissance d'une religion d'État.

Et de même la mosaïque qui fait face, au fond de la chapelle, à l'épisode du Bon Pasteur, annonce d'autres tendances non moins curieuses à

noter pour l'histoire de l'art chrétien. On a fort discuté sur l'interprétation de cette scène, où un martyr, tenant d'une main un livre, portant de l'autre une longue croix appuyée sur son épaule droite, s'avance d'un mouvement fougueux vers un gril sous lequel s'allument des flammes, tandis que, sur la gauche, dans une armoire ouverte, on distingue les quatre évangiles. Dans cette figure nimbée et ardente, on s'accorde généralement à cause du gril, instrument de son martyre, à reconnaître saint Laurent ; mais, si ingénieuse que soit cette hypothèse et de quelque grands noms qu'elle se recommande, on ne saurait l'accepter sans quelques réserves, et peut-être faut-il jusqu'à nouvel ordre se résigner à ignorer le nom de ce saint qui semble surtout préoccupé de brûler le livre, sans doute hérétique, qu'il tient en sa main. Mais quel que soit exactement le sujet représenté, ce qui est intéressant ici, c'est de trouver, en face de la peinture symbolique et traditionnelle, cette scène proprement historique. Avec elle en effet une transformation capitale apparaît comme accomplie dans l'iconographie chrétienne. Au lieu des symboles naïfs ou compliqués sous lesquels les peintres des catacombes aimaient à représenter les dogmes et les enseignements chrétiens, les maîtres du V^e^ siècle s'essaient à traduire d'une façon plus réaliste les grandes scènes de la vie du Christ et des saints : en face du Bon Pasteur, chef-d'œuvre du symbolisme chrétien, la scène du martyre inaugure tout un cycle nouveau, qui est destiné désormais à une longue et brillante fortune.

Le Christ en Bon Pasteur. Mosaïque du mausolée.

Une ancienne tradition ravennate raconte que, jusqu'au XVI^e^ siècle, on pouvait, sous les voûtes de bleu sombre constellées d'or, voir dans le mausolée les restes mortels de l'impératrice Galla Placidia, assise sur un siège de cyprès dans son grand sarcophage, toute parée de bijoux et encore revêtue des somptueux vêtements impériaux. Malheureusement, vers 1577, des enfants, pour mieux voir, introduisirent un cierge allumé dans l'ouverture par où l'on apercevait le corps embaumé de la princesse et mirent le feu aux étoffes qui habillaient la souveraine. Une autre

légende raconte qu'en ouvrant un des sarcophages qui garnissent la chapelle, on y trouva, à côté d'un cadavre, une épée et des débris d'étendard. Il est difficile de dire exactement quel crédit il faut accorder à ces histoires : du moins montrent-elles quel long souvenir avait laissé à Ravenne cette Galla Placidia dont le nom demeure, dans l'histoire de l'art, indis-

Le martyre de saint Laurent (?) Mosaïque du mausolée de Galla Placidia.

solublement attaché à l'une des plus charmantes créations de l'art chrétien.

C'est vers la même époque, c'est-à-dire au milieu du V^e siècle environ, que reçut sa parure de stucs et de mosaïques le baptistère des orthodoxes (San-Giovanni in Fonte) qui s'élève à côté de la cathédrale. C'est un édifice de forme octogone et d'extérieur assez insignifiant. Comme le mausolée de Galla Placidia, comme la plupart des monuments sacrés de Ravenne, il est construit en briques et montre comme unique ornement des rangées d'arcades aveugles, que couronne au haut des murailles, une corniche assez lourde en dents de scie. L'intérieur offre au contraire une décoration aussi originale que précieuse. Deux rangées d'arcades super-

posées, qui reposent sur des colonnes antiques, soutiennent la coupole où, autour d'un médaillon central, se développent deux zones concentriques de riches mosaïques. Jadis, à la base des murailles, étaient placées de riches inscrustations de marbre, provenant probablement de quelque édifice ancien : il n'en subsiste plus que quelques trop rares débris. Mais on y admire comme autrefois, à l'étage inférieur des arcades, le beau décor en mosaïques où, sur un fond bleu sombre, parmi d'élégantes ara-

Sarcophage au mausolée de Galla Placidia.

besques d'or, se détachent huit blanches silhouettes d'apôtres, et au-dessus, au côté des huit grandes fenêtres qui éclairent le baptistère, les niches si curieusement décorées de figures et d'ornements en stuc. Il est probable que les personnages, d'exécution assez grossière, ont été refaits en grande partie à une date postérieure au v^{e} siècle : aussi bien trouve-t-on dans tout le baptistère la trace de semblables remaniements. Mais la partie purement décorative est d'une grâce et d'une fantaisie charmantes. Ce sont des animaux affrontés, paons, lièvres, colombes, cerfs autour d'un vase ou d'une corbeille de fruits, lions et hippocampes alternant avec des motifs plus proprement historiques, tels que Daniel entre les lions, Jonas rejeté par le monstre ou le Christ entre les apôtres. Dans les peintures des catacombes comme sur les sarcophages du iv^{e} et du v^{e} siècle,

on retrouve la plupart de ces thèmes, où l'ancienne symbolique chrétienne se mélange curieusement avec le goût qu'eut de bonne heure l'art du moyen âge pour les représentations animales. Mais ce qui est surtout remarquable, c'est la survivance du procédé, familier à l'antiquité classique, qui consiste à relever par la plastique l'effet de la peinture. Le baptistère des orthodoxes en offre le dernier exemple, jusqu'au jour assez

Baptistère des orthodoxes.

éloigné où ce procédé sera, non sans succès, repris par l'école de Giotto, par Gentile da Fabriano et enfin par Pinturicchio.

Entre les mosaïques de l'étage inférieur du baptistère et celles du mausolée de Galla Placidia il y a une parenté étroite. Ce sont les mêmes rameaux d'or éclatants et souples, s'enlevant sur des fonds bleus, ce sont les mêmes motifs décoratifs à la courbe des arcades, c'est le même arrangement savant des draperies et des attitudes, qui fait des blancs apôtres du baptistère les proches parents des prophètes dorés du mausolée. Les mosaïques de la coupole au contraire sont, sinon d'une autre époque, du moins d'une autre main et d'un art un peu différent. Sans doute, il n'est plus

fort aisé aujourd'hui d'apprécier le caractère original de la composition qui remplit le médaillon central et qui représente le Baptême du Christ. Des remaniements postérieurs en ont fort altéré l'effet primitif. Des cubes d'or ont remplacé le fond jaune sur lequel s'enlevaient originairement les figures. Presque toute la partie supérieure du corps du Christ, les épaules, le bras droit, la tête ont subi d'assez fâcheuses restaurations, et

Incrustations de marbre au Baptistère des orthodoxes.

il y a tout lieu de croire, à consulter du moins la répétition de la scène qu'offre le baptistère des Ariens, que le Sauveur n'avait point primitivement le visage barbu qu'on lui voit aujourd'hui. De même tout le haut du saint Jean, la tête, le bras gauche, surtout la grande croix gemmée que tient le Précurseur, ne sont point du v^e^ siècle : il suffit, pour en avoir la preuve, de constater que des cubes de nacre sont employés pour rendre les splendeurs de la croix ; or c'est là un procédé qui n'est point usité à Ravenne avant le milieu du vi^e^ siècle. Seule la partie inférieure de la composition a conservé son aspect primitif : elle suffit largement au reste pour attester le talent du vieux maître. Il sait encore, non sans habileté,

rendre la nudité d'un corps à travers la transparence des eaux bleuâtres ; il a surtout exprimé, avec un naturel et une vérité tout antiques, la belle

Mosaïques de la coupole du Baptistère des orthodoxes.

figure qui, sur la droite de la scène, personnifie le Jourdain. Le corps nu à demi plongé dans les flots, la tête grisonnante encadrée de longs cheveux fangeux, le dieu, un roseau vert dans le bras, s'appuie sur son urne d'or : curieux souvenir, dans cette mosaïque chrétienne, de la mythologie et du symbolisme païens, œuvre remarquable aussi, tout inspirée des

modèles anciens, et dont les maîtres postérieurs garderont précieusement la tradition jusqu'au X^e^ et au XI^e^ siècles.

Mais la partie la plus originale, la plus personnelle aussi de la décoration se trouve dans les deux zones qui encerclent le médaillon central. Dans la zone extérieure, un motif est représenté, qui apparaît ici pour la première fois en Occident dans l'iconographie chrétienne. Dans huit compartiments alternés, on voit, entre des colonnes qui portent des architraves d'or, tantôt des autels sur lesquels sont ouverts les livres des évangiles, tantôt des trônes ornés de pierreries sur lesquels est posée une croix.

Daniel entre les lions. (Sarcophage au Musée.)

Visiblement l'artiste a voulu montrer ici la coupe transversale d'une basilique chrétienne, avec ses trois nefs, où, dans les absides latérales, sont placés aux côtés de l'autel les sièges de l'évêque et de l'empereur, où, au fond de l'abside centrale, entre des chancels de marbre, se dresse le trône symbolique où Dieu viendra s'asseoir au jour du jugement. C'est déjà le motif que l'iconographie chrétienne traitera plus tard si fréquemment sous le nom de « préparation du trône » (*étimasie*), et il n'est point sans intérêt non plus de remarquer qu'une décoration architecturale toute semblable se trouve dans les mosaïques de Saint-Georges de Salonique, qu'on date du IV^e^ siècle, et dans celles de la basilique de Bethléem. De même, c'est d'une influence orientale que semblent inspirées les représentations d'animaux, paons, faisans, colombes, qui occupent les espaces ménagés sous la zone inférieure entre la courbe des arcades. On retrouve des motifs tout pareils dans la décoration de Saint-Georges de Salonique.

Enfin, autour du médaillon central, sur un fond bleu d'une rare intensité lumineuse, une bande circulaire enferme les images des douze apôtres. Vêtus de longues tuniques que recouvrent d'amples manteaux, portant des couronnes d'or sur leurs mains voilées, ils s'avancent majestueusement en deux files, Pierre et Paul à leur tête. Mais le maître ne s'est point contenté de draper harmonieusement ses figures, selon les meilleures traditions du style antique ; à chacun de ses apôtres il a donné un type original, individuel, singulièrement réaliste et vivant. Ce sont des portraits qu'il a voulu faire et qui ne sont point sans analogie, par la sincérité de l'expression, avec ces peintures si curieuses récemment découvertes dans les nécropoles du Fayoum. La même recherche de la nouveauté lui a fait substituer à la monotonie des vêtements uniformément blancs l'alternance des tuniques claires ou sombres, correspondant à des manteaux teintés en jaune d'or ou en blanc. Et par tout cela les mosaïques de la coupole du baptistère offrent quelque chose d'assez particulier. Sans doute elles appartiennent à la même école qui a créé la décoration du mausolée. C'est la même prédilection pour les fonds bleus, la même science du coloris, plus riche au mausolée avec ses admirables touches de violet et d'orange, avec l'emploi de l'or qui y est fait, plus originale peut-être au baptistère, par la curieuse prédominance du jaune ; c'est la même beauté de l'ornementation, la même habileté à poser les figures, à dessiner les gestes et les draperies, où revit quelque chose de la tradition antique. Mais tandis que le mausolée nous offre un ensemble d'une tenue parfaite, d'une harmonie incomparable, au baptistère la recherche de l'ori-

Résurrection de Lazare. (Sarcophage au Musée.)

ginalité a produit quelques disparates. Ainsi que le coloris, les attitudes y sont moins heureuses, la connaissance de la forme humaine moins irréprochable. Malgré ces relatives faiblesses, l'œuvre, par les tendances qu'elle atteste, est singulièrement intéressante. Plus nettement encore qu'au mausolée, s'y manifeste l'évolution qui du symbolisme primitif conduit l'art

Le baptême du Christ. Mosaïque du Baptistère des orthodoxes.

chrétien vers des représentations plus réelles et plus historiques. Plus clairement encore qu'au mausolée, y apparaissent les influences orientales dont est profondément pénétré cet art chrétien du V[e] siècle et dont on trouverait, en d'autres œuvres de ce temps, par exemple dans les mosaïques du baptistère de Naples, des preuves non moins éclatantes. Mais en tout cas, mausolée et baptistère nous ont conservé les œuvres les plus remarquables, les plus parfaites de l'art chrétien de ce temps : et un seul fait suffirait à attester leur beauté, c'est de voir combien de fois, aux siècles postérieurs, à Rome, à Naples, à Ravenne même, on y a cherché, pour les copier, des modèles.

Tombeau de Théodoric.

CHAPITRE II

L'ÉPOQUE DE THÉODORIC : LE BAPTISTÈRE DES ARIENS SAN APOLLINAIRE NUOVO, LA ROTONDE

Lorsque, après la chute de l'empire d'Occident, Théodoric l'Ostrogoth, vers la fin du V[e] siècle, reconquit, au nom de l'empereur de Byzance, l'Italie sur Odoacre et y établit un royaume barbare, Ravenne devint la capitale du nouveau souverain et sous ce prince intelligent, ambitieux, magnifique, la cité connut une nouvelle période de splendeur.

Parmi les rois barbares qui, au V[e] et au VI[e] siècles, se taillèrent des États dans les lambeaux de l'empire romain, il en est peu qui soient plus intéressants que Théodoric le Grand. Venu tout jeune à Constantinople,

où son père l'avait envoyé comme otage, il y subit profondément le prestige de la civilisation antique, et lorsqu'il devint le maître de cette Italie, toute pleine encore de culture classique, ses goûts naturels s'unirent aux nécessités politiques pour faire de lui l'héritier de la tradition romaine. Pour se concilier la faveur de ses nouveaux sujets, il conserva dans son administration, dans sa politique, le système qu'avaient jadis suivi les empereurs, s'entourant de conseillers romains, appelant à sa cour des Grecs de Byzance,

Chapiteau provenant de la basilique d'Hercule.

affectant de se considérer dans tout son gouvernement comme le représentant et le délégué de l'empereur. Ne concevant point qu'en dehors de l'empire romain aucun État pût vivre et durer, il voulut que ses Goths barbares fussent les défenseurs de la monarchie; et fier de ce rôle qu'il se donnait, fier de cette culture romaine dont il possédait quelques parcelles, toujours, vis-à-vis des autres princes germaniques, il se posa en éducateur, chargé de leur transmettre la civilisation supérieure à laquelle lui-même était initié.

Plein d'admiration pour l'antiquité, il se plut à restaurer les écoles, à s'environner de lettrés, et il voulut que ses enfants, que ses proches fussent élevés comme des fils de patriciens. Plein d'admiration pour les

monuments de Rome, sentant profondément cette « beauté romaine », qui, selon le mot d'un de ses ministres, faisait de la Ville éternelle l'une des merveilles du monde, il se plut à entretenir et à restaurer les édifices antiques; il voulut dans leur cadre incomparable faire revivre les splendeurs mortes, et on vit le roi barbare, comme un César, célébrer à Rome

Édifice appelé le palais de Théodoric.

des entrées triomphales, donner des fêtes au cirque et de l'argent au peuple, et se glorifier d'être, comme le dit une inscription gravée en son honneur, « le propagateur du nom romain ». Il fit plus. Il se piqua d'imiter les constructions qu'avaient édifiées ses devanciers : comme il voulait que par l'élégance sa cour rivalisât avec celle de Byzance, ainsi il voulut que par la splendeur des bâtiments sa capitale ne fut point indigne de Constantinople. Il couvrit l'Italie de ses édifices. A Pavie, à Vérone, à Terracine, à Spolète, des palais, des thermes, des amphithéâtres s'éle-

vèrent par ses ordres. Ravenne, par ses soins, se peupla de monuments sacrés et profanes. Ce fut la basilique d'Hercule, sorte de Bourse, dont on a cru longtemps retrouver quelques colonnes, surmontées de curieux chapiteaux, dans l'une des façades qui bordent aujourd'hui la place Victor-Emmanuel à Ravenne. Ce furent des églises comme Saint-André, détruit au XV^e siècle, comme Saint-Théodore, qui subsiste encore sous le nom de Spirito Santo, comme Santa-Maria in Cosmedin, qu'on appelle le baptistère des Ariens, comme l'admirable basilique de Saint-Martin au ciel d'or, qu'on nomme aujourd'hui San-Apollinare Nuovo.

Ce fut surtout, dans la région qui, derrière cette église, s'étend vers l'est jusqu'aux murailles de la cité, un palais magnifique. Il ne nous est plus connu aujourd'hui que par la représentation qu'on voit à San-Apollinare Nuovo de son élégante façade. De sa somptueuse décoration de marbres précieux et de mosaïques, de ces curieux tableaux où Théodorie s'était fait représenter, soit monté sur son cheval de guerre, soit debout, en costume militaire, entre deux figures de femmes qui symbolisaient Rome et Ravenne, il ne reste que le souvenir. Depuis le jour où Charlemagne, pour embellir Aix-la-Chapelle, commença à mettre au pillage l'ancienne résidence du roi ostrogoth, le monument s'est lentement acheminé vers la ruine. Il n'en subsiste plus d'autres traces que quelques débris de pavés en mosaïque, retrouvés dans les jardins qui avoisinent Saint-Apollinaire. Quant à l'édifice, peu éloigné de la basilique, qu'on désigne communément sous le nom de palais de Théodoric, il est prouvé maintenant, à la suite des travaux de dégagement exécutés en 1899, qu'il est de date postérieure au VI^e siècle. Et sans doute, avec sa haute porte massive, sa loggia du premier étage, sa décoration d'arcades portées sur des colonnes de marbre, les deux tours, détruites aujourd'hui, qui le flanquaient jadis, cette construction est un monument fort intéressant, en particulier par les analogies qu'elle présente avec la Porte-Dorée du palais de Dioclétien à Spalato. Mais il n'y faut voir qu'une bâtisse, probablement du commencement du VIII^e siècle, que les exarques byzantins, qui occupaient alors le palais de Théodoric, édifièrent, dans un but défensif, en avant du principal corps d'habitation.

En art pas plus qu'en politique Théodoric n'a été un créateur. Comme homme d'état, c'est sur la tradition romaine qu'il a fondé son œuvre, et s'il a fait un effort intéressant pour introduire les Germains barbares dans les cadres de la société antique, s'il a assuré à l'Italie par son gouvernement trente ans de paix et de prospérité, sa tentative, éphémère en somme, n'a guère duré plus que lui. De même, dans les monuments qu'il a élevés,

il n'a mis nulle part sa marque propre. Les constructions sacrées qui datent de son temps diffèrent peu des autres édifices de Ravenne ; la fameuse rotonde elle-même, où le roi germanique fut enseveli, est par

Mosaïques de la coupole du Baptistère des Ariens.

son ordonnance tout antique. Si, dans la Ravenne du commencement du VIe siècle, des influences étrangères se manifestent, ce sont ces influences orientales, devenues seulement plus puissantes, qui depuis longtemps déjà dominaient l'art chrétien. Et c'est par là précisément que ces édifices, en particulier le baptistère des Ariens et la basilique de San-Apollinare Nuovo, nous offrent aujourd'hui encore un si vif intérêt.

A côté de San-Spirito, dont l'intérieur, dépouillé de l'antique parure

de ses mosaïques, ne garde plus que quelques colonnes à chapiteaux anciens, s élève le baptistère des Ariens, de plan presque pareil au baptistère des orthodoxes, et de décoration toute semblable. Comme à San Giovanni in Fonte, les mosaïques de la coupole montrent, autour d'un

Façade de S. Apollinare Nuovo.

médaillon central figurant le Baptême du Christ, une zone circulaire enfermant les images des apôtres. Pour un édifice de destination identique, l'artiste du temps de Théodoric ne s'est point mis en peine de créer ; il s'est borné à reproduire, assez médiocrement du reste, les magnifiques compositions de l'époque précédente. Il s'est contenté, se conformant aux traditions artistiques de son siècle, de remplacer par un uniforme fond d'or les fonds jaune ou bleu de San-Giovanni, de renverser dans la scène du baptême l'ordre des personnages, mettant saint Jean à droite

et le Jourdain à gauche, et d'orner la tête du dieu fluvial de deux pinces d'écrevisse; enfin, combinant les données des deux zones du baptistère orthodoxe, il a fait converger les apôtres vers un trône surmonté d'une

Intérieur de S. Apollinare Nuovo.

croix. Pour le reste, les compositions se ressemblent absolument, à cela près que les apôtres, tous vus de face, montrent des attitudes plus gauches, des draperies plus monotones, des contours plus lourds et plus anguleux, et que les personnages du Baptême, le Christ imberbe assez mal dessiné, le Précurseur mal d'aplomb sur ses jambes nues, sont d'un art plus que décadent. Une seule chose est à retenir de cette œuvre d'in-

vention si mince et de coloris si pauvre. Les têtes y ont un caractère assez original, bien que fort différent de celui du baptistère des orthodoxes, et cela déjà fait pressentir les profondes différences que l'évolution naturelle de l'art a produites entre l'époque de Galla Placidia et celle de Théodoric.

La merveille de la période ostrogothique est la basilique de San-Apollinare Nuovo. Comme la plupart des églises ravennates, l'extérieur assez insignifiant ne fait rien pressentir des splendeurs du dedans. Aussi bien la façade, complètement remaniée au XVIe siècle, ne donne-t-elle plus qu'une idée très imparfaite de l'édifice primitif; et quoique le campanile qui flanque cette façade soit d'une date plus ancienne — il appartient comme la plupart de ces tours circulaires, qui donnent aux monuments sacrés de Ravenne un aspect si particulier, au VIIIe ou au IXe siècle — il ne saurait prétendre non plus à être rattaché au plan original de la basilique. Ce n'est donc qu'à l'intérieur qu'on peut retrouver les magnificences dont Théodoric avait paré sa plus illustre fondation.

Chapiteau de S. Apollinare Nuovo.

Encore l'abside, reconstruite au XVIIIe siècle, a-t-elle perdu ses mosaïques anciennes : un tremblement de terre, en lézardant l'extrémité du mur de gauche de la grande nef, a gravement endommagé la décoration qui y est appliquée; enfin il ne reste rien du plafond somptueux, qui avait mérité à la basilique son nom ancien de Saint-Martin au ciel d'or. Il n'importe. Peu d'églises, même les grandes basiliques romaines, produisent une impression plus puissante ; peu donnent une meilleure idée de ce qu'était au VIe siècle la décoration intérieure d'un monument chrétien.

Placez-vous dans une des nefs latérales, regardez fuir la double rangée des colonnes de marbre qui partagent la basilique en trois travées. Des chapiteaux corinthiens, d'un galbe un peu lourd, les couronnent, surmontées de ces caractéristiques coussinets de pierre timbrés d'une croix, si

chers aux architectes byzantins. Des arcades les relient, qu'encadre une fine bordure, tout antique encore de dessin et d'exécution. Dans la nef principale, un ambon est placé, dont la décoration rappelle les motifs qui ornent les portes du gynécée de Sainte-Sophie; ailleurs des balustrades de marbre, fouillées et percées à jour comme une dentelle, montrent parmi des rameaux de pampres des animaux affrontés, d'une élégance

Le Christ et la Samaritaine. Mosaïque de S. Apollinare Nuovo.

tout orientale. Mais surtout regardez les mosaïques qui sur les parois de la grande nef mettent un étincellement d'or. Trois zones superposées s'y déroulent. A la bande inférieure, deux longues processions, l'une de saints, l'autre de saintes, sortent des remparts de Ravenne et de Classis. Au-dessus, entre les fenêtres, s'alignent sur des fonds d'or des figures de saints, de prophètes et d'apôtres. Tout en haut, une suite de petits tableaux représentent les miracles et la Passion du Christ. On ne saurait assez dire l'impression que produisent ces ouvrages : c'est l'une des plus profondes assurément que l'on puisse éprouver à Ravenne. « Involontairement, comme on l'a bien dit, on se prend à songer à l'antiquité classique et à certaines œuvres d'une incomparable perfection, mais où domi-

nait ce même esprit d'ordre et d'harmonie qu'on retrouve encore ici [1] ».
Et sans doute il y a bien des défauts dans ces œuvres, et il n'en faut point trop analyser le détail ; pourtant, dans ces frises somptueuses, dont Saint-Apollinaire nous offre l'unique exemple dans tout l'art byzantin, dans cette procession de saintes surtout aux costumes éclatants,

Le Christ séparant les bons et les méchants. Mosaïque de S. Apollinare Nuovo.

à l'attitude charmante, on sent, malgré la gravité un peu solennelle de la pose et la pompe tout orientale des habillements, revivre comme un souvenir lointain de la frise des Panathénées.

Toutefois ces trois séries de mosaïques ne sont point toutes du même temps. Les deux zones supérieures appartiennent à l'époque de Théodoric et sont l'œuvre du même maître, et c'est à lui aussi qu'il faut attribuer les deux représentations de Ravenne et de Classis. Les deux processions au contraire datent de l'époque de Justinien. Lorsque les Byzantins rentrèrent en maîtres dans Ravenne, ils corrigèrent en plusieurs points, on le verra, la décoration de Saint-Apollinaire. Faut-il croire qu'ils firent disparaître de la zone inférieure, les mosaïques qui l'ornaient, et dont les

[1] Bayet. *Recherches*, 99.

sujets leur déplurent, peut-être parce qu'ils glorifiaient Théodoric? il se peut. Toutefois il est plus probable qu'ils trouvèrent inachevée l'œuvre de la décoration de la basilique, et qu'ils la complétèrent, peut-être même conformément au plan primitif. Quoi qu'il en soit, les mosaïques de la zone inférieure ont leur date précise : elles furent exécutées sous l'arche-

Le baiser de Judas. Mosaïque de S. Apollinare Nuovo.

vêque Agnellus, entre 556 et 569, et il faut les distinguer soigneusement des ouvrages de l'époque des Ostrogoths.

Il n'est point utile de décrire ici longuement les vingt-six tableaux qui représentent les épisodes de la vie du Christ, ni même de faire l'énumération complète des sujets qui y sont figurés. Aussi bien ces petites compositions sont-elles placées trop haut pour qu'il soit facile au visiteur d'en apercevoir les détails, et peut-être vaut-il mieux, pour en apprécier la valeur, se reporter aux belles photographies qui ont été, il y a peu d'années, prises pour la première fois sur les originaux. Quoi qu'il en soit, on peut, dans ces représentations, distinguer deux cycles, qui semblent d'abord assez différents. Sur la muraille de gauche, ce sont les miracles du Christ, la guérison du possédé, de l'aveugle, du paralytique, la résurrection de Lazare, et quelques autres épisodes fameux de l'existence du

Seigneur, Jésus et la Samaritaine, le denier de la veuve, le pharisien et le publicain au seuil du temple. La série se termine, du côté de l'abside, par une composition maladroitement restaurée, et qui représentait originairement l'entrée du Sauveur à Jérusalem. C'est la transition naturelle aux scènes du second cycle, qui occupent la muraille de droite et racontent, en partant de l'abside, le drame de la Passion. Il y faut remarquer

Le Christ devant Pilate. Mosaïque de S. Apollinare Nuovo.

en particulier le baiser de Judas, le reniement de Pierre, Jésus devant Pilate, la montée du Golgotha, les saintes femmes au sépulcre : la série se termine du côté de l'entrée par un tableau où l'on doit évidemment reconnaître l'épisode de l'incrédulité de saint Thomas.

Bon nombre de ces tableaux, surtout dans la première série, procèdent directement de l'art chrétien primitif et semblent détachés des peintures des catacombes ou des bas-reliefs des sarcophages. C'est la même simplicité d'attitudes et de composition, c'est le même Christ jeune et imberbe, au type encore indécis, c'est, accompagnant Jésus, le même apôtre impersonnel, témoin symbolique des événements accomplis. Pourtant, à côté de ces réminiscences anciennes, un art nouveau et original se manifeste puissamment. Dans les scènes de la Passion, le type du

Christ se transforme : il apparaît barbu, devenu homme, avec l'aspect majestueux et personnel que lui attribuait déjà l'art du V[e] siècle. Ce n'est pas tout. Dans l'un et l'autre cycle on sent la préoccupation visible de donner au Sauveur la grandeur imposante qui convient à un Dieu. Il est, comme un roi, vêtu de pourpre et d'or ; sa tête est ceinte du nimbe ; sa

Les saintes femmes au tombeau. Mosaïque de S. Apollinare Nuovo.

stature plus haute domine les personnages qui l'environnent; son attitude n'est jamais celle d'un condamné ni d'un vaincu. Chargé de chaînes, il semble un prince escorté de ses gardes; en face de Caïphe, il apparaît calme devant ses accusateurs presque intimidés; en présence de Pilate, il a l'attitude d'un héros tragique qui ne plie point devant la fortune ennemie; jusque sur le chemin du Golgotha, il marche fièrement au milieu de ses bourreaux, et il ne porte point lui-même la croix d'infamie. De même, l'artiste, soucieux de ne point amoindrir la majesté divine, a soigneusement laissé de côté les scènes douloureuses de la Flagellation ou de la Crucifixion. Mais, malgré ces réserves, c'est un grand point que l'art chrétien ait osé aborder ici, avec le sentiment de la réalité historique, la représentation du drame de la Passion, et c'est la grande origi-

nalité de ce cycle, l'un des plus remarquables, avec les compositions de Sainte-Marie Majeure et celles des portes de Sainte-Sabine, que nous possédions pour l'histoire de l'iconographie chrétienne.

On a cru souvent, surtout à cause de la différence que présente le type du Christ, que ces deux cycles sont l'œuvre de deux maîtres différents. Un examen attentif des choses oblige à écarter cette hypothèse. Outre qu'il n'est point rare, dans les sarcophages chrétiens, de trouver côte à côte le Christ barbu et le Christ imberbe, on remarquera que, dans une scène au moins du cycle de la Passion — c'est la prédiction du reniement de Pierre — le Sauveur apparaît imberbe comme dans le cycle des miracles. Et aussi bien comparez les deux séries : les mêmes tendances y apparaissent, plus discrètes seulement dans la première ; les costumes, les attitudes y sont tous semblables ; rapprochez seulement la gracieuse figure de la Samaritaine de la servante du Reniement de Pierre. Et surtout l'art y est le même. C'est le même emploi des fonds d'or, qui à l'époque de Théodoric remplacent décidément les fonds bleus, c'est la même science de la composition, la même habileté à rendre les expressions et les attitudes, c'est la même faiblesse aussi dans la perspective et le même coloris enfin, moins beau que celui du v^e siècle, mais encore harmonieux et riche et qui dissimule si heureusement les incorrections et les défauts. Une pareille œuvre suffit à faire apprécier la haute valeur des artistes qu'employa Théodoric ; elle fait surtout, mieux que tout autre, comprendre l'évolution, chaque jour plus apparente, qui de l'art chrétien primitif et symbolique, mène aux conceptions tout historiques de l'art byzantin. Et aussi bien, si l'on examine les œuvres d'origine incontestablement orientale, les manuscrits syriens du VI^e siècle en particulier, il est impossible que l'on ne soit point frappé des analogies profondes qu'ils offrent dans les types, dans les costumes.

Un Saint. Mosaïque de S. Apollinare Nuovo.

dans la composition, avec les mosaïques de San Apollinare Nuovo.

C'est à la même époque et sans doute au même maître qu'il faut attribuer les blanches figures de saints, debout dans l'intervalle des fenêtres, sous des baldaquins d'or que surmontent des oiseaux affrontés, et aussi les deux représentations, déjà précédemment décrites, de Classis et de Ravenne. Primitivement, sous les portes ouvertes dans l'enceinte des deux villes, et sous les arcades du palais, des figures humaines étaient

La Madone trônant parmi les anges. Mosaïque de S. Apollinare Nüovo.

représentées, dont on entrevoit encore la vague silhouette. Des traces de têtes effacées se remarquent sur les draperies suspendues dans les entre-colonnements du *palatium*, des restes de mains apparaissent appuyées aux colonnes ; sous l'arcade de l'entrée principale, une image incertaine se dessine, où l'on doit très probablement reconnaître un portrait de Théodoric le Grand. On ne saurait assez déplorer la perte de ces intéressantes images, qui eussent été un si curieux pendant aux mosaïques de Saint-Vital. Malheureusement, quand les Byzantins reparurent en vainqueurs dans Ravenne, leur premier soin fut de faire disparaître tout ce qui rappelait trop leur grand prédécesseur barbare. S'ils n'osèrent point détruire les mosaïques qui dans le palais même représentaient le roi, du moins, sur la place qui précédait l'édifice, débaptistèrent-ils sa

statue de bronze pour en faire honneur à l'empereur d'Orient Zenon. Ils eurent moins de scrupules encore à Saint-Apollinaire et profitèrent de ce que la décoration de la basilique était sans doute inachevée pour la corriger profondément. Des représentations de Ravenne et de Classis on effaça tout ce qui rappelait le régime aboli; et dans l'église rendue à l'orthodoxie, l'évêque Agnellus fit placer, au-dessus de la porte intérieure, l'image en mosaïque de l'empereur Justinien. On la voit encore, conservée

Le Christ trônant parmi les anges. Mosaïque de S. Apollinare Nuovo.

aujourd'hui dans l'une des chapelles latérales, montrant le prince avec son nimbe d'or enrichi de gemmes, son diadème constellé de pierreries, son visage empâté, son masque gras et glabre, à l'air hypocrite et bonasse, intéressant portrait du souverain vieilli, tel qu'il apparaît à la fin du règne. En même temps le prélat faisait exécuter dans la zone inférieure de la grande nef les deux processions de saints et de saintes qui, portant sur leurs mains des couronnes, se dirigent solennels et magnifiques vers le Christ et la Vierge assis sur des trônes parmi les anges. Par mauvaise fortune, ces deux groupes terminaux ont souffert un peu de l'injure du temps. Les rois mages qui précédaient sur le mur de gauche la procession des vierges ont été détruits et complètement refaits de la façon la plus

grotesque. Des anges qui forment la garde de la Madone, deux au moins ont été fortement restaurés et il en va de même de ceux qui, sur l'autre mur, sont placés à droite du Christ. En revanche, la Madone sur son trône, toute byzantine de type et de costume, les archanges en longs vêtements blancs, aux fins cheveux bouclés que traversent de blanches bandelettes, ne sont point sans beauté; le Christ surtout, dans son ample

Procession de Saints. Mosaïque de S. Apollinare Nuovo.

manteau de pourpre sombre, dans son attitude majestueuse et calme, est une œuvre assez remarquable, et sa tête expressive, encadrée de longs cheveux tombants et d'une barbe brune, est d'un mérite tout à fait singulier.

Toutes ces dernières mosaïques sont d'une origine incontestablement byzantine, comme l'attestent le luxe des costumes, la gravité un peu raide des attitudes, l'emploi presque excessif des ors dans les fonds et sur les vêtements, l'apparition enfin des nacres parmi les cubes de verre colorés. Ce n'est point une raison suffisante pourtant pour juger ces ouvrages aussi sévèrement qu'on le fait parfois, pour des raisons qui sont au reste d'ordre sentimental plutôt que scientifique. Il est indéniable assuré-

ment que les deux processions sont d'un art assez inférieur à celui de l'époque de Théodoric. Les saints en particulier, d'un dessin si médiocre, d'un modelé si pauvre, d'une expression si insignifiante, peuvent à bon droit paraître monotones, ennuyeux et gauches. Mais, malgré quelques lourdeurs, les saintes sont charmantes. Dans leurs robes brodées d'or et

Vue extérieure du tombeau de Théodoric.

de perles, sous le voile blanc qui descend de leur petite mitre d'or, ces vierges au fin visage un peu penché ont une grâce sans pareille, dont leurs détracteurs mêmes ont ressenti la séduction. Et sans doute il ne faut point regarder de trop près, ces figures : mais l'effet d'ensemble est réel, incontestable et profond.

Pour achever de se rendre compte de ce que fut, à l'époque de Théodoric, l'art chrétien à Ravenne, il faudrait parler ici des plus anciennes

mosaïques de Saint-Vital, qui sont certainement antérieures à la conquête byzantine. Nous les retrouverons plus tard en étudiant dans son ensemble cet édifice et il suffit de leur marquer ici leur place chronologique. Mais on ne saurait quitter la capitale du grand roi barbare sans parler du tombeau qu'il s'y fit élever.

Intérieur du tombeau de Théodoric.

Dans les jardins qui, au nord-est, avoisinent Ravenne, on voit, enterré aujourd'hui de plus de deux mètres dans le sol, le mausolée fameux que Théodoric bâtit pour y être enseveli. C'est une construction de forme décagonale, décorée au rez-de-chaussée de massives arcades et dont le premier étage, un peu en retrait, est couronné d'une coupole, taillée dans un énorme monolithe de pierre d'Istrie qui ne mesure pas moins de 33 mètres de circonférence. A l'intérieur une salle voûtée, en forme de croix grecque, occupe le bas du monument; en haut, une pièce circulaire

forme une sorte de chapelle. On s'est fort préoccupé, surtout en Allemagne, de trouver dans la décoration de cet édifice des traces d'influences germaniques. En fait, dans ses traits généraux, l'ornementation comme l'ordonnance de la Rotonde sont d'une inspiration toute classique. Elle procède visiblement du mausolée que Dioclétien s'était fait bâtir dans son palais de Salone, et qui est aujourd'hui la cathédrale de Spalato ; et

Ornement du tombeau de Théodoric.

il semble bien que, comme dans ce dernier édifice, un portique circulaire, maintenant disparu, entourait au premier étage le sépulcre du roi ostrogoth. Quoi qu'il en soit, ce tombeau colossal a toujours puissamment agi sur l'esprit des habitants de Ravenne. Si d'assez bonne heure la piété des moines intallés à côté de la Rotonde arracha de son mausolée le cadavre du grand roi hérétique, durant tout le moyen âge, l'édifice demeura une sorte de Panthéon, où l'on ensevelit, dans des sarcophages placés sous les arcades, les plus illustres enfants de la cité. Et ainsi, de siècle en siècle, la mémoire du puissant souverain barbare se perpétua à Ravenne, son nom y fut célébré parmi ceux des bienfaiteurs de la ville; et lorsque, en 1854, à peu de distance de la Rotonde, on découvrit dans la terre des

Fragments de la cuirasse dite de Théodoric.

H.F.Jütte Leipzig

plaques d'or ciselé, enrichies de grenat, nul n'hésita à y reconnaître les débris de la cuirasse de Théodoric, et la légende raconta vite qu'on avait retrouvé, encore enveloppé de ses somptueux vêtements funéraires, le cadavre même du roi des Ostrogoths. En réalité, ces bijoux, finement travaillés et d'une assez grande élégance, datent sans doute du v^{e} siècle, et rien n'autorise à y attacher le nom de Théodoric. L'attribution n'est point sans intérêt pourtant. Elle montre comment celui que la légende germanique a, dans les *Nibelungen*, immortalisé sous le nom de Dietrich de Bern, n'a pas laissé, jusqu'en notre temps même, un moins long souvenir dans cette capitale italienne qu'il avait parée de tant de splendeurs.

Dans le demi-siècle qui sépare l'époque de Galla Placidia de celle de Théodoric, une grande évolution s'accomplit dans l'art chrétien. Malgré tout ce qui s'y conserve encore de traditions antiques, malgré les souvenirs qui s'y maintiennent du primitif symbolisme chrétien, de plus en plus se manifestent les tendances qui apparaissaient dès le milieu du v^{e} siècle. Les compositions proprement historiques, racontant en de vastes cycles les épisodes de la vie du Sauveur, prennent de plus en plus la première place : les types se font plus individuels, celui du Christ se transforme et se fixe ; une plus attentive observation de la nature marque les œuvres d'un trait plus réaliste. L'ornementation est moins variée, sinon moins belle ; le coloris moins éclatant, sinon moins harmonieux. Un souci de majesté, de grandeur et de pompe éclate d'autre part, partout plus visible. Les fonds d'or apparaissent, et si la nacre n'est point encore employée, du moins sent-on dans les attitudes plus graves, dans les gestes plus solennels, dans les costumes plus riches, dans les nimbes plus fréquents, une conception nouvelle des personnages divins. Et enfin, plus encore que par le passé, cet art est profondément pénétré d'influences orientales. C'est par tous ces caractères que sont si remarquables les mosaïques de San Apollinare Nuovo et les plus anciennes mosaïques de Saint-Vital : elles annoncent, elles préparent le mouvement qui s'achèvera à l'époque de Justinien.

Justinien et sa cour. Mosaïque de Saint-Vital.

CHAPITRE III

L'ÉPOQUE DE JUSTINIEN : SAN APOLLINARE IN CLASSE ET SAINT-VITAL

Quand, en 540, les Byzantins reprirent possession de Ravenne, la ville montrait partout les marques de la splendide floraison artistique qui, commencée sous Théodoric, s'était continuée après la mort même du roi. Un riche notable de Ravenne, le banquier Julien, paraît avoir été le principal artisan de cette renaissance. Encouragé par l'archevêque Ecclesius, il avait entre 526 et 534, commencé la construction de l'église de Saint-Vital ; entre 534 et 538, il avait, dans Classis, entrepris l'édification de la somptueuse basilique de Saint-Apollinaire ; vers le même temps, dans la chapelle du palais épiscopal, on revêtait les murailles d'une belle décoration de mosaïques. Mais aucun de ces monuments n'était achevé en 540. Justinien saisit avec empressement l'occasion qui s'offrait à lui de mettre sa marque sur sa nouvelle conquête.

Justinien, grand bâtisseur, était alors dans toute la fièvre de ses constructions. Après Sainte-Irène, après Saint-Serge et Bacchus, il venait en 537 d'achever l'incomparable Sainte-Sophie. Il travaillait à ce moment même à édifier l'église des Saints-Apôtres. Dans toutes les grandes villes

Justinien. Mosaïque de S. Apollinare Nuovo.

de la monarchie, à Thessalonique, à Antioche, à Jérusalem, jusque dans les solitudes lointaines du Sinaï, jusque sur les hauts plateaux de la Tunisie et de l'Algérie, partout, des bords du Danube aux rivages de l'Euphrate, il multipliait les monuments profanes et sacrés, citernes et aqueducs, hôpitaux et forteresses, églises et palais, fier de faire sentir en tout lieu l'effet de son infatigable et orgueilleuse activité, avide de laisser à chaque place de son immense empire l'éternelle mémoire de son nom. Il

voulut faire de même dans la ville de Galla Placidia et de Théodoric, et n'épargna rien pour surpasser leur gloire. Et comme il trouva à point nommé à Ravenne les hommes qu'il lui fallait pour être les instruments de ses volontés, le banquier Julien et l'archevêque Maximien, sans peine il réussit à réaliser son rêve. Saint-Vital et Saint-Apollinaire in Classe, achevés par leurs soins, furent consacrés l'un en 547, l'autre en 549. Un peu auparavant, en 545, Saint-Michel in Affricisco, autre fondation de Julien, avait été solennellement inauguré ; un peu plus tard, en 558, Saint-Apollinaire Nuovo, terminé par l'archevêque Agnellus, était dédié en grande pompe ; un peu après enfin, Sainte-Agathe recevait les mosaïques de son abside et la chapelle archiépiscopale complétait sa décoration.

L'évêque Maximien.
Mosaïque de Saint-Vital.

Une si prodigieuse activité devait laisser à Ravenne un long souvenir. Bien des siècles plus tard, la légende conservait encore la mémoire du grand empereur et du prélat infatigable qui, disait la chronique, « avait à lui seul plus travaillé que tous les pontifes ses prédécesseurs », et l'imagination populaire, mettant sur les réalités de l'histoire ses pittoresques broderies, attachait au nom de l'évéque des aventures plus ou moins merveilleuses, et au récit de ses grands voyages en Orient, de ses amicales relations avec le souverain de Byzance, ajoutait complaisamment, non sans une pointe d'irrévérence pour l'autorité impériale et pour la gravité épiscopale, des histoires qui faisaient plus d'honneur à l'ingéniosité d'esprit qu'au sérieux du prélat. Mais en tout cas, les gens de Ravenne ne tarissaient point en louanges sur ses constructions. Ils n'avaient point d'expressions assez fortes pour célébrer, à Saint-Apollinaire in Classe, ces pierreries qui, dit-on, décoraient les murailles et illuminaient jour et nuit la basilique de leurs feux, pour vanter, à Saint-Vital, l'originalité du plan, la splendeur des mosaïques, les sommes prodigieuses qu'on y avait dépensées. « Nulle part en Italie, écrit un chroniqueur, il n'existe une église comparable pour la beauté et l'habileté de la construction. » Et de fait, aujourd'hui comme autrefois, entre tant de merveilles qu'offre

Ravenne, Saint-Apollinaire in Classe et surtout Saint-Vital sont peut-être encore ce qu'on trouve de plus merveilleux.

Depuis que l'incendie de 1823 a détruit à Rome Saint-Paul-hors-les-murs, et qu'une restauration maladroite en a altéré le caractère primitif, Saint-Apollinaire in Classe demeure le type le plus complet, le plus expressif de l'ancienne basilique chrétienne. Comme toujours, l'extérieur

Extérieur de S. Apollinare in Classe.

est d'une austère et presque excessive nudité avec son abside à sept pans et le double étage d'arcades aveugles qui décorent les murailles ; l'aspect en est rendu pourtant singulièrement pittoresque, un peu par le haut campanile circulaire dont le IX^{e} siècle a flanqué l'édifice, et surtout par le site, d'une beauté si triste et si profonde, qui enveloppe d'un désert fiévreux la basilique solitaire. L'intérieur est plus impressionnant encore. Quoique le monument ait perdu depuis le XV^{e} siècle le somptueux revêtement de ses marbres, que Sigismond Malatesta enleva pour en parer le temple de Rimini, quoiqu'il ait été en quelques parties restauré aux

siècles suivants, il offre avec ses longues files de colonnes de marbre, ses grandes fenêtres cintrées éclairant la nef principale, ses plafonds en charpente, son chœur demi-circulaire auquel on monte par un large escalier, avec les riches mosaïques enfin qui décorent l'abside et l'arc triomphal, une grandeur de lignes puissante et sobre d'un incomparable effet. Toute l'histoire ancienne de Ravenne semble s'éveiller dans ces nefs désertes.

Intérieur de S. Apollinare in Classe.

Dans les sarcophages anciens rangés le long des murailles, ont été ensevelis, au VII^e et au VIII^e siècles, les plus illustres archevêques de la cité, tous ces grands ambitieux, Maurus, Reparatus, Félix et tant d'autres, qui sans trêve luttèrent pour l'indépendance de leur église contre le pape et même contre l'empereur, et Théodore aussi, le traître, qui le premier se soumit à Rome et dont, au IX^e siècle encore, tout prêtre maudissait la mémoire en passant devant son tombeau. Ailleurs, dans l'une des nefs latérales, voici le baldaquin ou *ciborium* qui couvre l'autel de Saint-Eleucadius, œuvre des premières années du IX^e siècle, et l'un des monu-

ments les plus importants et les plus intacts du style italo-byzantin. Mais les mosaïques surtout méritent de retenir l'attention : on y trouve l'une des dernières grandes œuvres que nous offre Ravenne, et l'une des plus curieuses.

Au fond de l'abside, une grande croix gemmée s'inscrit dans un vaste médaillon bleu tout parsemé d'étoiles d'or. A la croisée des branches, le

Sarcophage à S. Apollinare in Classe.

buste du Christ est placé ; au sommet de la croix on lit les mots ΙΧΘΥΣ, au bas les mots *Salus mundi*, à droite et à gauche l'A et l'Ω, toutes désignations symboliques du Sauveur. Des deux côtés du médaillon, dans les nuées, deux blanches figures drapées sont désignées par des inscriptions comme représentant Moïse et Elie ; au-dessous trois brebis dressent la tête vers la croix. Enfin, tout au bas de l'abside, dans une verte prairie parsemée de fleurs, de cyprès et de pins et toute pleine d'oiseaux, saint Apollinaire entouré de douze brebis contemple, les bras levés, la scène grandiose qui s'accomplit au-dessus de lui. Il y a longtemps que, dans la croix de la zone supérieure, on a reconnu l'image symbolique du Christ, dans les trois brebis les apôtres Pierre, Jacques et Jean et dans l'ensemble

la représentation de la Transfiguration. Et ainsi l'on retrouve ici, en plein VI^e siècle, comme un suprême effort du symbolisme chrétien, symbolisme voulu du reste, compliqué et subtil, et qui n'a plus rien de commun avec les naïves allégories du christianisme naissant. Mais quel est en son ensemble le sens de cette décoration ? Les brebis qui entourent le saint figurent-elles les apôtres ou bien le troupeau des fidèles ? et que veut

Faces latérales du sarcophage précédent.

enfin ce saint Apollinaire, seule figure réelle parmi tant de symboles ? Faut-il croire, comme on l'a supposé, que l'artiste a eu l'intention de peindre une vision céleste apparue au saint protecteur de Ravenne ? L'hypothèse est ingénieuse, et ingénieuse aussi la conjecture qui prétend reconnaître dans le paysage le décor de la Pineta. Mais ce qui est surtout remarquable, c'est le mélange, dans cette composition, de symbolisme artificiel et mystique et de réalité historique ; et aussi bien, par le fond d'or sur lequel s'enlève la scène, par l'emploi des nacres dans la mosaïque, cet ouvrage appartient incontestablement à l'époque de Justinien. Il n'est que plus curieux d'y rencontrer cette survivance des vieilles inspirations chrétiennes, s'attestant en une dernière tentative, qui n'est point sans

beauté, se manifestant en un suprême et impuissant essai de réaction contre l'école historique triomphante.

Les mosaïques de l'abside sont les seules qui, à Saint-Apollinaire in Classe, remontent au VIe siècle. La décoration de l'arc triomphal, où deux processions de brebis, sortant de Jérusalem et de Béthléem, montent vers le médaillon du Christ, qu'accompagnent les symboles des évangélistes ; les grandes figures d'archanges tenant le labarum qui occupent les retombées de l'arc ; les portraits d'évêques, fort restaurés, qui garnissent,

Sarcophage de l'archevêque Jean à S. Apollinare in Classe.

au pourtour du chœur, les intervalles des fenêtres ; et enfin les deux compositions qui couvrent les parois latérales, datent de la seconde moitié du VIIe siècle. On y reconnaît l'imitation évidente, flagrante et médiocre du beau décor de Saint-Vital. De là viennent le Christ et les évangélistes, de là les villes saintes d'où sortent les brebis et les figures d'archanges. De là la scène où le mosaïste a combiné les sacrifices mystiques d'Abel, de Melchisédech et d'Abraham ; et de là enfin la composition historique, — seule partie intéressante, si elle n'était si fort abimée, de toute cette décoration — où l'on voit l'empereur Constantin IV remettant à l'évêque Reparatus les privilèges qui affranchissaient son église de l'autorité romaine. Dans tout cela, l'artiste s'est contenté de combiner un peu différemment les éléments épars qu'il prenait dans son modèle ; mais il a conservé les attitudes, les costumes ; il n'a fait nul effort créateur. Et à côté des belles mosaïques de l'abside, d'une inspiration si haute, d'une tenue si belle encore, rien ne montre mieux la décadence profonde où est tombé, au VIIe siècle, l'art chrétien.

En face de Saint-Apollinaire in Classe, Saint-Vital forme un frappant contraste : par le plan, par les méthodes de construction, par la décoration, il apporte dans l'architecture chrétienne quelque chose d'original et de nouveau. Et sans doute l'édifice ravennate ne procède point directement, comme on le répète trop souvent, de Sainte-Sophie de Constantinople,

Mosaïques de l'abside de S. Apollinare in Classe.

commencée quelques années plus tard, ni même de l'église des Saints-Serge et Bacchus, qui semble également de date un peu postérieure ; mais les frappantes analogies qu'il offre avec ces monuments montrent amplement que tous trois appartiennent à une même école, dont le trait caractéristique est la coupole hardiment posée sur une base polygonale. Ce n'est point ici le lieu d'expliquer la lente évolution par où s'est préparée et constituée cette forme architecturale, et comment d'assez bonne heure, des pays orientaux où elle prit naissance, elle se propagea jusqu'en Occident. Il suffit de regarder Saint-Vital pour voir qu'il est absolument byzantin. Et sans doute on y peut constater un tracé moins original, une exécution

plus timide, une facture plus arriérée que dans les édifices contemporains de la capitale byzantine; Sainte-Sophie réalisera plus pleinement et d'une façon plus géniale et plus audacieuse, les partis essentiels de l'architecture nouvelle. Il y a pourtant une singulière maîtrise dans le plan de Saint-Vital, dans la savante habileté de ses combinaisons d'équilibre.

Les évêques Ursus et Ursicinus. Mosaïque de S. Apollinare in Classe.

Considérez en particulier la haute coupole qui domine l'édifice. Huit forts piliers la soutiennent, disposés en octogone, et que des arcs puissants relient aux murs extérieurs du monument. Pour renforcer cette base, l'architecte a, sauf en un point où s'ouvre l'abside, relié ces piliers l'un à l'autre par un ingénieux système d'exèdres à deux étages de colonnes, tout pareils à ceux que l'on voit à Saint-Serge et Bacchus et à Sainte-Sophie ; par surcroît de précaution il a, sur chacun des angles extérieurs de l'édifice, contre bouté la masse par de robustes contreforts ; enfin, pour diminuer le poids des voûtes, il a construit la coupole en longs tubes

creux de terre cuite, emboîtés les uns dans les autres; et ainsi, en même temps qu'il assurait la cohésion de toutes les parties de la bâtisse, il déterminait un plan original et pittoresque à la fois. Regardez d'autre part la façon ingénieuse dont le maître a raccordé la base octogonale au plan circulaire de la coupole, la hardiesse avec laquelle, sur le pan de

Le sacrifice de Melchisédech. Mosaïque de S. Apollinare in Classe.

l'octogone qui est tourné vers l'orient, il a, dans toute la hauteur du monument, ménagé le chœur et l'abside, l'élégance des dispositions aussi qui, à l'ouest, mettaient en avant de l'édifice un imposant narthex à deux étages, flanqué de deux tourelles par où l'on accédait au gynécée. Et assurément il faut reconnaître, aujourd'hui surtout que de récents travaux en ont dégagé les abords, que par l'extérieur, avec son enceinte octogonale, son tambour central et sa toiture qui dissimulent entièrement la coupole, Saint-Vital ne rappelle en rien les lignes hardies de Sainte-Sophie. Mais considérez à l'intérieur la forêt des colonnes, la façon pittoresque et har-

monieuse dont les lignes se coupent et s'entre-croisent, et qui rehausse encore la beauté de la décoration. Regardez ces chapiteaux étranges, lourds cubes de pierre qui n'ont plus rien de classique, mais que recouvre un réseau de sculptures, si fin et si compliqué qu'il semble une dentelle de marbre. Regardez ces coussinets de pierre interposés au-dessus des chapiteaux et sur lesquels s'épanouit, rehaussé de dorures, tout un peuple

Constantin IV et l'archevêque Reparatus. Mosaïque de S. Apollinare in Classe.

d'animaux et d'oiseaux. Regardez ces balustrades ajourées, ciselées comme des orfèvreries, qui forment la clôture du chœur, ces élégants ornements de stuc, partiellement conservés, qui tapissent la courbe des arcades. Regardez surtout ces revêtements de marbre qui couvrent la base des piliers, ces colonnes aux chaudes couleurs, ces mosaïques étincelantes qui décorent le chœur et l'abside. L'effet d'ensemble est d'une beauté de lignes, d'une richesse de coloris incomparables. Rétablissez enfin par la pensée l'antique splendeur de l'édifice, le pavé en mosaïque, le beau décor de marbre qui recouvrait toutes les murailles, les mosaïques de la coupole ; écartez,

comme l'a fait heureusement en partie une restauration récente, tous ces ornements parasites par lesquels le XVIIIe siècle avait défiguré Saint-Vital : peu d'édifices assurément vous paraîtront plus admirables, et nulle part vous ne prendrez mieux l'idée de ce qu'était une grande église byzantine au VIe siècle.

Intérieur de Saint-Vital.

Il y a dans le monde certains lieux privilégiés où semble, par une sorte de miracle, revivre toute une époque disparue : tels sont, pour ne point quitter l'Italie, Saint-Marc de Venise, image exacte et somptueuse des pompes de la Byzance du XIe siècle, l'église inférieure d'Assise où s'évoque toute la société mystique du XIVe siècle, la *libreria* de Sienne, où les fresques de Pinturicchio racontent les splendeurs et la grâce du XVe siècle finissant. Tel est aussi le chœur de Saint-Vital. Pour juger l'art

de l'époque de Justinien, il n'est pas de monument plus important. Tandis qu'à Sainte-Sophie ou dans les églises de Salonique, le badigeon turc a tout effacé, ici au contraire se conserve intacte toute l'admirable décoration des mosaïques primitives. Du sol jusqu'au sommet des voûtes, au

Arcades de l'étage supérieur du chœur à Saint-Vital.

tympan des arcades, à la courbe des hautes fenêtres, à la conque de l'abside, l'éclat de l'or se mêle à l'harmonie des couleurs les plus riches. Ici, à l'arc d'entrée, des médaillons encadrent les têtes du Christ et des apôtres ; là, à la voûte du chœur, sur des fonds où l'or et le vert alternent parmi d'élégants rinceaux où se joue tout un peuple d'animaux et d'oiseaux, quatre anges soutiennent de leurs bras tendus l'image de l'agneau divin. Plus bas, sur les parois latérales, s'étagent des figures d'évangélistes et de prophètes, des épisodes empruntés à la vie de Moïse ; au-dessus

des arcades, de grandes compositions, d'un symbolisme grandiose, représentent Abel et Melchisédech offrant leurs dons au Seigneur, Abraham recevant les anges à sa table et se préparant à sacrifier Isaac. A l'arc triomphal, entre les villes saintes de Bethléem et de Jérusalem, des anges flottant doucement dans les airs supportent le monogramme du Christ. Sur le fond d'or de l'abside, le Sauveur est assis sur le globe du monde et à

Chapiteau à Saint-Vital.

ses côtés deux anges lui présentent l'un saint Vital, patron de la basilique, vêtu du magnifique costume des hauts dignitaires byzantins, l'autre l'évêque Ecclésius, fondateur de l'édifice, qui tient sur ses mains voilées une petite église qu'il offre au Seigneur. Et enfin, au-dessous de cette scène, aux côtés de l'abside, se déroulent les deux tableaux célèbres, les plus curieux peut-être que nous ait laissés le VI^e siècle, où apparaissent, au milieu de leur cour, dans tout l'éclat de leur puissance, Justinien et Théodora. Et sans doute, pour l'artiste, ces deux grandes compositions ne forment pas la partie la plus remarquable de la décoration de Saint-Vital : c'est à elles pourtant, dès qu'on pénètre dans l'abside, que le regard va

tout d'abord, tant il y a là une vivante image du luxe raffiné et de l'étiquette savante du Palais-Sacré de Byzance, tant il semble qu'un morceau d'histoire morte se réveille et s'anime dans ces portraits d'une si évidente réalité. Et devant ces figures symétriquement rangées, longuement, dans l'abside solitaire, on s'essaie à déchiffrer le secret de ces énigmatiques

Ornements de stuc à Saint-Vital.

visages, de ce Justinien qui fut le dernier des grands empereurs romains, de cette Théodora qui des coulisses de l'Hippodrome monta sur le trône des Césars, et dont la mystérieuse figure pique encore les curiosités de notre temps.

Cet ensemble représente assurément l'œuvre d'art la plus considérable, la plus complète du VI[e] siècle, et l'une aussi des mieux conçues. Une grande idée en inspire et en coordonne les parties essentielles : c'est, au-dessus de l'autel où la messe est célébrée, la glorification du saint sacrifice annoncé par les prophètes, célébré par les évangélistes, symbolisé par les scènes empruntées à l'histoire d'Abel, de Melchisédech,

d'Abraham, exalté enfin dans l'image de l'agneau, de l'hostie sans tache, planant au sommet de la voûte du chœur. Et aussi bien toutes ces mosaïques, qui couvrent l'espace quadrangulaire compris entre l'église et

Mosaïques de la voûte du chœur à Saint-Vital[1].

l'abside proprement dite, sont-elles d'un même art et d'une même main. Antérieures, ainsi qu'il ressort de la technique qui y est usitée, à la conquête byzantine, étroitement apparentées encore par certains traits aux

[1] Cette vignette, ainsi que celles des pages 94 et 108 est empruntée à mon livre sur *Justinien et la civilisation byzantine au VIe siècle*. Nous tenons à remercier M. E. Leroux, éditeur, qui a gracieusement mis ces trois clichés à notre disposition.

œuvres du v[e] siècle, elles constituent la partie la plus ancienne du décor de Saint-Vital. Non qu'elles datent, comme on l'a soutenu récemment, des toutes premières années du VI[e] siècle : on sait que l'église ne fut pas commencée avant 526 ; mais elles appartiennent sans doute à la période initiale de la construction, entre 526 et 534, et elles précèdent ainsi, de fort

Mosaïques de l'abside de Saint-Vital.

peu de temps à la vérité, les mosaïques de la conque de l'abside, et de quinze ou vingt années les deux peintures d'histoire. Quoi qu'il en soit, un art s'y révèle, où comme à San Apollinare Nuovo, apparaît nettement le mélange des compositions historiques et des scènes empruntées aux souvenirs de l'ancien cycle chrétien. Abel, Melchisédech, Abraham, Moïse reproduisent des types fréquemment employés dans les œuvres du III[e] et du IV[e] siècle ; le sacrifice d'Abel, la philoxénie d'Abraham sont d'une liberté d'exécution, d'une simplicité, d'un naturel qui rappellent les originaux anciens. Mais deux traits surtout marquent cette portion de la déco-

ration : la beauté de l'ornementation, servie par une merveilleuse richesse de coloris, et qui apparaît en particulier dans la voûte magnifique qui domine le chœur ; un certain goût de réalisme, d'observation de la nature, qui se manifeste dans la façon de traiter le plein air et le paysage, et plus encore dans la manière de rendre, d'un accent si vrai, les animaux qui symbolisent les évangélistes : le lion de saint Marc, à la gueule ouverte,

La philoxénie d'Abraham. Mosaïque de Saint-Vital.

aux yeux injectés de sang, le taureau blanc de saint Luc, si fort, si bien modelé, sont d'une vérité tout à fait saisissante ; et de même, dans ces figures de Moïse détachant sa sandale, d'Abel si bien dessiné dans sa robuste nudité, dans ce groupe si vivant des Juifs gesticulant autour d'Aron, il y a un sens de la réalité et de la vie tout à fait remarquable. Et c'est chose curieuse de voir ces qualités originales et puissantes s'appliquer aux données traditionnelles de l'art chrétien et y infuser un esprit nouveau.

Dans cette partie de la décoration il faut noter, au point de vue des

procédés, l'emploi des cubes d'argent et l'absence de la nacre. Dans la belle mosaïque de l'abside au contraire, un art plus pompeux, plus cérémonieux déjà se manifeste. De graves et solennelles figures s'enlèvent sur les fonds d'or ; des nacres traduisant l'éclat des perles rehaussent la splendeur des vêtements ; une expression de grandeur anime la belle figure juvénile du Christ imberbe, largement drapé dans son manteau de pourpre violette ; le riche costume de saint Vital, la tête si caractéristique — vrai portrait — de l'évêque Ecclésius attestent le goût de l'artiste pour la peinture d'histoire. Et cet art aboutit tout naturellement aux tableaux, un peu postérieurs en date, qui représentent Justinien et Théodora. On a décrit bien des fois les magnifiques habillements de l'empereur, de ses officiers, de ses gardes, les ajustements splendides, tout étincelants de bijoux et d'or, que portent l'impératrice et les dames de sa suite. Le luxe des matériaux employés correspond à cette pompe du cérémonial. C'est un éblouissement de cubes d'or, de nacres, de pierres précieuses mêmes, comme celle qui forme le centre de l'agrafe du manteau de Justinien, comme les perles véritables qui s'accrochent aux oreilles de Théodora. Mais ce qui est plus que tout remarquable, c'est le caractère individuel dont le maître a marqué ses figures. Justinien, avec ses yeux largement ouverts, son nez droit et mince, son menton ferme et volontaire, son expression énergique et un peu soucieuse ; Théodora, avec son visage mince et délicat, mélancolique un peu et flétri, qu'illuminent deux grands yeux noirs ; Maximien, avec son crâne chauve, ses sourcils épais, ses traits creusés ; et les personnages secondaires mêmes, prêtres au doucereux sourire, officiers à l'air brutal et rude, eunuques glabres aux joues trop pleines, dames de la cour à l'éclatante beauté — la seconde à droite de l'impératrice est charmante — sont autant de portraits expressifs et vivants. Et sans doute il y a, dans

Le Christ. Mosaïque de Saint-Vital.

l'alignement symétrique des figures, quelque chose de conventionne et d'un peu monotone, et dans les lourdes draperies des vêtements, une raideur un peu solennelle. Mais l'éclat du coloris, le caractère des figures, la splendeur des costumes dissimulent amplement ces faiblesses. Dans ces belles mosaïques, suite logique des œuvres précédentes et plus qu'elles encore, tout imprégnées d'influences orientales, l'art byzantin nous a laissé une de ses plus admirables créations.

Théodora. Mosaïque de Saint-Vital.

Aux œuvres de l'époque de Justinien il convient d'ajouter, dans la chapelle archiépiscopale, la curieuse représentation du Christ en costume de guerrier, et au-dessus, la voûte en berceau, où des oiseaux se jouent sur un fond d'or, puis les mosaïques, assez semblables à celles de Saint-Vital, qui décoraient autrefois l'église de Saint-Michel in Affricisco. Achetées en 1834 par le prince héritier de Prusse, elles sont aujourd'hui à Berlin et n'ont point encore été exposées : elles représentent, sur un fond d'or, le Christ imberbe, debout entre les archanges Michel et Gabriel. Si l'on tient compte enfin des deux processions, précédemment décrites, dont l'archevêque Agnellus para San Apollinare Nuovo, on voit par cet ensemble d'œuvres comment, au temps de Justinien, s'achève l'évolution de l'art chrétien. Sur les fonds d'or vif, où s'insèrent des nacres et des cubes d'argent, une luxueuse ornementation se déroule, un coloris éclatant se

Le Christ en guerrier. Mosaïque de la Chapelle archiépiscopale.

déploie; les figures se font plus majestueuses, plus solennelles, l'art du portrait atteint son apogée. C'en est fait des représentations simples et familières de l'art chrétien, de son symbolisme naïf, qui s'accommodent

Sarcophage à S. Apollinare in Classe.

mal au caractère cérémonieux, au tour plus réaliste de l'époque nouvelle. Malgré la curieuse tentative que montrent les mosaïques de Saint-Apollinaire in Classe, la défaite du symbolisme est incontestable; la victoire de l'école historique est certaine désormais.

Sarcophage de saint Barbatien. (Cathédrale.)

CHAPITRE IV

LES DERNIÈRES MOSAÏQUES. LES MONUMENTS DE LA SCULPTURE A RAVENNE

Après l'époque de Justinien, l'art chrétien s'éteignit vite à Ravenne. Sans doute, dans la seconde moitié du VI^e^ siècle encore et presque jusqu'à la fin du VII^e^, on continua à décorer de mosaïques les murailles des églises : mais de ces médiocres ouvrages toute inspiration originale a disparu. Les monuments de l'époque précédente, San Apollinare Nuovo, Saint-Vital surtout offraient d'incomparables modèles : on se borna à les copier assez servilement. C'est ce que fit l'artiste qui, dans la seconde moitié du VI^e^ siècle, acheva la décoration de la chapelle archiépiscopale : la voûte où quatre figures d'anges soutiennent le monogramme du Christ, les arcades que décorent des médaillons de saints, de saintes et d'apôtres rappellent, avec plus de raideur seulement et de gauche maladresse, le beau décor du chœur de Saint-Vital. Les mosaïstes qui vers la même époque ornèrent l'abside de Sainte-Agathe, ceux qui un peu plus tard, au

VII^e siècle, décorèrent l'arc triomphal de Saint-Michel in Affricisco semblent s'être de même bornés à reproduire le Christ trônant qu'on voit à San Apollinare Nuovo. Enfin, à San Apollinare in Classe, les artistes du VII^e siècle ont sans scrupules, on l'a vu, copié les motifs de Saint-

Chapelle archiépiscopale.

Vital, et rien n'atteste mieux que leurs ouvrages la profonde décadence où était parvenu l'art chrétien.

Pourtant, dans cette Ravenne où l'art de la mosaïque s'était manifesté avec tant de splendeur, jamais il ne devait complètement tomber en oubli. Dans la chapelle du palais archiépiscopal, on voit, au-dessus de l'autel, plusieurs fragments de mosaïques. Deux médaillons représentent les bustes de saint Vital et de saint Apollinaire ; un morceau plus important montre une assez belle figure de la Vierge, les bras levés dans l'attitude qu'on appelle la Madone orante. Une tradition ancienne, et dont l'authen-

ticité n'est point indiscutable, veut que ces fragments proviennent de l'abside de la cathédrale reconstruite au XVIII^e siècle. Quoi qu'il en soit de cette provenance, il semble bien que ces ouvrages datent du XI^e siècle, et ils montrent assez bien ce qu'était devenu en Orient à cette date (la Madone orante est en effet une imitation évidente d'un modèle byzantin) cet art dont les édifices de Ravenne nous ont fait connaître le primitif et magnifique développement.

Dans l'histoire de l'art chrétien, la sculpture tient une place assez secondaire. L'Église chrétienne semble s'être défiée un peu d'une forme d'art à laquelle les dieux du paganisme avaient dû leurs plus parfaites images, et tandis qu'elle couvrait à profusion de mosaïques et de peintures les murailles de ses basiliques, de bonne heure elle réduisit le sculpteur au modeste rôle d'ornemaniste et de décorateur. C'est lui qui, dans les églises, cisèle les dentelles de pierre qui de leur fin réseau couvrent le cube massif des chapiteaux, lui qui ajoure ces balustrades de marbre où parmi l'enroulement des arabesques se joue tout un peuple d'animaux et

Le Christ et les Apôtres. Mosaïque de la Chapelle archiépiscopale.

d'oiseaux, lui qui, sur ces ambons qu'on rencontre à Saint-Apollinaire à Sainte-Agathe, au dôme, à Saint-Jean et Paul, dispose dans des carrés géométriques la rangée de ses animaux symboliques. Dans la plupart de ces ouvrages, dont l'art luxueux et chargé atteste l'action des influences orientales, apparaît une rare virtuosité à fouiller le marbre ou la pierre, à les plier aux motifs de la décoration la plus variée.

Plaque de chancel. (Saint-Vital.)

Malgré une facture un peu molle, qui semble graver l'ornement à la surface plutôt que le modeler en pleine matière, la grâce de ce décor animal et végétal est singulièrement remarquable parfois et fondé sur une assez attentive observation de la nature. Toutefois le sculpteur n'est guère ici qu'un auxiliaire au service de l'architecte. C'est dans les sarcophages, et mieux encore dans le patient et minutieux travail des ivoires, qu'il faut chercher son œuvre propre.

Dans la plupart des églises de Ravenne, sous les arcades de l'élégant portique, voisin de Saint-François, qu'on appelle le tombeau de Braccioforte, au musée enfin, on rencontre, souvent encore à l'endroit même où ils furent primitivement placés, de massifs sarcophages, au haut couvercle bombé, couverts de sculpture d'une exécution assez grossière. On

en compte près d'une soixantaine, et ils datent pour la plupart du v^{e} siècle et de la première moitié du VI^{e}. Par les sujets qui y sont représentés, par leur ornementation, par leur style, ils diffèrent sensiblement des sarcophages que l'on voit à Rome; et par l'art aussi, à une ou deux

Ambon. (S. Apollinare Nuovo.)

exceptions près, ils leur sont singulièrement inférieurs. Les scènes bibliques y sont rarement figurées. Sans doute on y trouve l'Adoration des mages, la résurrection de Lazare, l'Annonciation, la Visitation. Mais le sujet favori de cette école, c'est la composition qui montre le Christ parmi les apôtres, symétriquement rangés sous d'élégantes arcatures ou bien formant un groupe qu'encadrent des palmiers. Mais surtout un grand nombre de ces sarcophages néglige la représentation de la personne humaine, pour reprendre en les modifiant les motifs de l'ancien symbolisme chrétien. Ce sont des agneaux, des cerfs, des paons, des colombes,

symétriquement affrontés, autour de vases d'où s'échappent des rameaux de vigne, autour de monogrammes ou de croix. Dans cette décoration, tout ornementale, l'artiste retrouve souvent encore quelque habileté et

Ambon de l'évêque Agnellus. (Cathédrale.)

quelque élégance : pourtant, ici même, la décadence vient vite, et il y a, dans certains sarcophages, surtout de San Apollinare in Classe, une maladresse, une grossièreté d'exécution incroyables. Pourtant, [par un trait particulier, ces monuments gardent un vif intérêt pour l'histoire de l'art : c'est par les nombreuses ressemblances qu'ils offrent avec les

monuments purement orientaux. Et comme le même caractère apparaît

L'Adoration des Mages. (Sarcophage à Saint-Jean-Baptiste.)

dans plusieurs des ivoires conservés à Ravenne, on en peut déduire quelques observations générales qui ne sont point peut-être sans intérêt.

Tandis que, au v[e] et au vi[e] siècle, la sculpture sur marbre faiblissait

Le Christ et les Apôtres. (Sarcophage à Saint-François.)

chaque jour, la sculpture sur ivoire au contraire prenait une importance toujours croissante. L'artisan byzantin, incapable désormais de tailler le marbre et d'en faire sortir de grandes figures, faisait preuve, dans cette

sculpture en miniature, d'une prodigieuse virtuosité. On conserve au

Faces latérales du sarcophage précédent.

musée de Ravenne plusieurs monuments fort intéressants de cette sorte. Sans parler de la célèbre plaque, d'inspiration tout antique, qui repré-

Sarcophage à S. Apollinare in Classe.

sente Apollon et Daphné, on y trouve toute une série de diptyques et de couvertures d'évangéliaires, d'une délicatesse et d'un art assez remar-

quables. Plusieurs, de style nettement byzantin, datent du XI[e] ou du XII[e] siècle, comme cette Mort de la Vierge qui est encore d'une assez bonne exécution. Les plus intéressants remontent au VI[e] siècle, et parmi eux il faut citer en particulier ce diptyque à cinq compartiments, où, autour du Christ trônant, sont figurés des miracles et des épisodes symboliques empruntés à l'art chrétien primitif. Des recherches récentes, en

Sarcophage du monument de Braccioforte.

rapprochant ce petit monument de tout un groupe d'ivoires qui lui sont étroitement apparentés (diptyque d'Etschmiadzin, évangéliaire de Saint-Lupicin à la Bibliothèque nationale, etc.) en ont rendu plus que probable l'origine syrienne ou alexandrine. Et c'est à la même école d'artistes orientaux qu'il faut attribuer l'un des chefs-d'œuvre de l'ivoirerie byzantine au VI[e] siècle, la fameuse chaire dite de Maximien, que l'on garde dans la sacristie de la cathédrale de Ravenne.

On a, non sans fondement, contesté en ces derniers temps la tradition qui attribue ce siège épiscopal au prélat contemporain de Justinien et tenté d'établir, par des raisons assez plausibles, que ce meuble ne vint à Ravenne qu'au commencement du XI[e] siècle, époque où un doge de Venise l'envoya en cadeau à l'empereur Otton III. Mais quel qu'ait pu être le pre-

mier propriétaire de la célèbre chaire, en tout cas la date où elle fut exécutée est certainement le VI^e siècle et l'art qui s'y révèle est absolu-

Plaque de diptyque en ivoire. (Musée.)

ment supérieur. « Aucun monument d'ivoire de la période antérieure, dit un bon juge, ne nous montre une pareille entente de la décoration jointe à une habileté technique au-dessus de tout éloge[1]. » Par l'expression des figures, le faire ample et large des draperies, par la justesse des attitudes,

[1] Molinier, *Hist. générale des arts appliqués à l'industrie*, t. I, 69.

Chaire de Maximien, dossier.

Chaire en ivoire dite de Maximien. (Cathédrale.)

les cinq personnages — saint Jean-Baptiste et les évangélistes — qui occupent le devant du siège, sont tout à fait remarquables. L'ornementa-

tion, très caractéristique, où, parmi des enroulements de vigne, se jouent des paons, des cerfs, des lions, est d'une beauté plus rare encore. Sans

Épisodes de l'histoire de Joseph. (Chaire de Maximien.)

doute les plaques qui garnissaient le dossier du fauteuil, et dont plusieurs ont passé dans des collections particulières, sont d'un art plus inégal :

toutefois, dans les épisodes de l'histoire de Joseph et de la vie du Christ qui y sont représentés, on constate, avec d'intéressantes tendances réalistes,

La fuite en Égypte. (Chaire de Maximien.)

une étude très personnelle de la nature. L'ensemble en tout cas est de premier ordre. Or l'origine de cet admirable ouvrage semble aujourd'hui certaine : l'art qui y apparaît est, comme celui de la plupart des monu-

ments de Ravenne, absolument analogue à celui de la Syrie ou de l'Égypte.

Entrée à Jérusalem. (Chaire de Maximien[1].)

Et ceci mène tout naturellement, si l'on néglige quelques pièces de

[1] Cette plaque se trouve aujourd'hui à Rome, dans la collection Stroganoff.

moindre importance conservées au musée ou à la cathédrale [1], à définir, pour terminer, quel est le caractère général des monuments chrétiens de

Le baptême du Christ. (Chaire de Maximien.)

Ravenne, quels rapports l'art qui s'y manifeste soutient avec l'art byzan-

[1] Il faut signaler en particulier la croix d'argent de l'archevêque Agnellus (2e moitié du VIe siècle) fort altérée d'ailleurs par des remaniements ultérieurs, un vêtement ecclé-

tin, sous quelles influences enfin s'est développé cet art si original dont ces monuments nous montrent les chefs-d'œuvre.

siastique, du IXe ou Xe siècle, enrichi de belles broderies, et au musée les fragments d'étoffe où sont brodées des figures de saints et d'évêques. On remarquera également, dans l'église de Santa Maria in Porto, un beau bas-relief byzantin du Xe ou XIe siècle, représentant la Madone orante. C'est la seule œuvre remarquable qu'il y ait à Ravenne de la sculpture byzantine.

Sarcophage à la Cathédrale.

CHAPITRE V

LES CARACTÈRES DE L'ART CHRÉTIEN A RAVENNE

Dans les édifices chrétiens du V^{e} et du VI^{e} siècle que Ravenne nous a conservés, l'observateur même le plus superficiel et le moins averti ne peut manquer de constater les marques d'un art original et nouveau. Assurément, dans les traits généraux, les basiliques ravennates ressemblent aux basiliques romaines. Regardez-les pourtant plus attentivement. Sans parler du narthex ou portique fermé qui les précède, la forme polygonale de leurs absides, le développement considérable qui y est donné aux absides latérales, sont autant de traits caractéristiques, que l'on retrouve dans les édifices orientaux. On ne rencontre point à Rome, au-dessus des chapiteaux, ces coussinets de pierre sur lesquels pose l'extrémité des archivoltes, ni ces arcades qui, pour relier les colonnes, se substituent à la rigidité de l'antique architrave : et cela encore est d'Orient. Enfin, jusque dans l'aspect extérieur, si austère pourtant et si froid, de ces constructions, des différences se révèlent entre l'art romain et celui de Ravenne : des rangées d arcades aveugles, d'ingénieuses cor-

niches de briques égaient un peu l'uniformité des murailles. Et faut-il rappeler enfin la disposition architecturale, si nouvelle et si pittoresque, qui fait de Saint-Vital un édifice absolument byzantin ?

Voilà pour l'architecture. Considérez maintenant la décoration. Dans

Chapiteau à Saint-Vital.

la forme et l'ornementation des chapiteaux, dans le décor, d'une magnificence un peu lourde, qui pare les linteaux, les entablements, les clôtures, et qui se déroule à la courbe des arcades, vous ne retrouverez presque plus rien des traditions de l'art classique. Dans le nouvel empire oriental fondé par Constantin, un goût de luxe pompeux et raffiné pénétra vite l'art et la société. Tandis que le monde et la cour s'ingéniaient, par de subtiles inventions, à varier l'éclat des costumes et le faste des cérémonies, l'artiste aussi, par des combinaisons savantes, s'attachait à

réveiller l'attention d'un public un peu blasé. On dédaigna de faire simple, et la difficulté vaincue fut un mérite et un charme de plus. Jadis, dans l'architecture classique, la décoration demeurait toujours subordonnée à l'harmonie générale des lignes. Maintenant elle existe par elle-

Plaque de chancel. (S. Apollinare Nuovo.)

même et pour elle-même. Le chapiteau corinthien s'enrichit et se complique ; des formes nouvelles apparaissent, qu'un véritable travail d'orfèvrerie revêt d'un réseau compliqué de tresses et d'entrelacs. Partout on sent le désir d'éblouir, se manifestant par une richesse qui va jusqu'à la profusion. Et ce goût de magnificence apparaît mieux encore dans la splendide polychromie des marbres, dans l'étincellement des mosaïques qui tapissent les murailles et les voûtes des constructions sacrées.

En sortant des catacombes, l'art chrétien devait nécessairement se

transformer. Pour décorer les belles et spacieuses basiliques, les représentations familières, les compositions peu compliquées des premiers siècles ne suffisaient plus. Pour peindre les héros de l'Église triomphante, il fallait une majesté plus soutenue, des attitudes plus nobles et plus graves. A la simplicité des fresques on substitua le magnifique décor des mosaïques ; au symbolisme familier des catacombes on fit succéder des

Chapiteau de la basilique d'Hercule.

scènes et des types d'un caractère plus historique ; à la place des naïves images du christianisme naissant, on mit ces vastes et solennelles compositions, ces calmes et immobiles figures dont la sévère et cérémonieuse majesté produit une impression si profonde. « Auparavant le style était plein de naturel, les attitudes simples et sans contrainte ; à partir du IV^e siècle, ces qualités charmantes commencent à disparaître. Il semble qu'on soit choqué de ces allures familières, qu'on les évite comme un manque de dignité et de tenue. Ce Christ qui ne se distingue point de ceux qui l'entourent, a quelque chose de trop populaire. Il est roi, et l'art doit le faire sentir. Aussi lui donnera-t-on désormais un costume plus éclatant, un aspect plus majestueux et plus imposant. Sa véritable place est sur le trône, sur le trône byzantin, tout resplendissant d'or et

de gemmes. Il est là, calme, impassible, dominant le monde qu'il bénit d'un geste royal [1]. »

Tout cela apparaît clairement dans les mosaïques de Ravenne. Et pour exprimer ces tendances, la beauté des matériaux employés correspondit à la grandeur des conceptions. A mesure que le temps marche, les fonds d'or se multiplient et s'étendent, les métaux précieux et les nacres se mêlent aux pâtes de verre colorées. Rien n'est épargné pour mettre en relief la splendeur et la gloire du christianisme triomphant, et malgré les incorrections ou les faiblesses de détail, les œuvres que cet art a produites gardent encore une réelle beauté.

Chapiteau à S. Apollinare in Classe.

Tel est le caractère général que présentent les monuments de Ravenne. Mais où s'est formé, sous quelles influences s'est développé l'art dont ils sont la manifestation si éclatante ? On a en ces dernières années fort discuté ce problème. Demandez aux historiens récents de l'art italien leur sentiment sur la question : hardiment ils revendiqueront pour une école proprement ravennate la création de ces ouvrages d'architecture, de ces

Chapiteau à S. Apollinare Nuovo.

[1] Bayet. *Recherches*, p. 54-55.

décorations, de ces mosaïques et ils réduiront au minimun la part de l'Orient dans leur naissance. Interrogez d'autres juges, moins prévenus en apparence, et qui ne mettent point leur patriotisme à médire de Byzance. L'un des plus illustres historiens de l'art chrétien, Kraus, vous déclarera qu'il faut voir à Ravenne un art provincial, mais étroitement dépendant dans son ensemble de l'art chrétien romain, et le dernier

Décor de l'arc triomphal à Saint-Vital.

en date de ceux qui ont étudié les mosaïques de Ravenne, enchérissant encore sur cette théorie, vous parlera des « maîtres autochtones » de Ravenne, et par une étrange ignorance des œuvres de l'art oriental, reconnaîtra dans les types les plus purement byzantins des influences toutes romaines. Consultez enfin les savants mieux avertis, français, allemands et russes, qui, sans parti pris, mais avec une connaissance plus complète des monuments de l'art chrétien, ont, par des comparaisons décisives, tâché de préciser les détails du problème. Et voici ce qu'ils vous répondront.

Un fait est incontestable. Par sa situation géographique, par son histoire, Ravenne entretint de bonne heure d'étroits rapports avec l'Orient. Galla Placidia au v[e] siècle passa à Constantinople une partie de sa vie, et sans doute elle demanda à la capitale les architectes et les artistes dont elle eut besoin. Théodoric, élevé à Byzance, en subit profondément l'influence : ses constructions civiles et religieuses s'inspirèrent de l'Orient

Décor de mosaïques au mausolée de Galla Placidia.

et de ses magnificences. Au temps de Justinien enfin, Ravenne était toute peuplée de Grecs, de Syriens, d'Arméniens. Aussi n'est-il point surprenant que de bonne heure, au baptistère des orthodoxes, et plus tard, à San Apollinare Nuovo ou à Saint-Vital, on trouve, dans le caractère de cérémonieuse solennité qui marque la décoration, dans le luxe des costumes, dans la gravité des attitudes, dans les types, tant de traits purement orientaux. Entre Ravenne et Byzance, la parenté est indéniable, étroite ; c'est sous des influences orientales que s'est formé l'art qui se manifeste à Ravenne.

Mais l'Orient, l'art byzantin, ce sont là des mots imprécis et vagues. De quelles parties de l'Orient, de quelles provinces particulières est venu

Episodes de l'histoire de Joseph. (Chaire de Maximien.)

ce grand mouvement d'art? Si, par des comparaisons probantes on arrive à le déterminer, l'étude des origines des monuments ravennates prendra par là une portée plus haute encore : elle éclairera le difficile problème des origines mêmes et de la formation de l'art byzantin.

Il serait oiseux d'exposer ici le détail de ces comparaisons. Mais un fait important s'en dégage. Que l'on étudie les formes de l'architecture ou le système de la décoration, les mosaïques ou les ivoires, toujours on est ramené à deux ou trois régions, qui semblent, entre le IV^e^ et le VI^e^ siècle, avoir exercé sur le développement de l'art chrétien une action prodigieuse, l'Égypte, la Syrie, l'Asie mineure. Considérez les éléments caractéristiques du système d'architecture, qui atteint au VI^e^ siècle son

Sarcophage au Musée.

apogée : c'est en Syrie, c'est en Asie mineure que s'accomplit, par le contact avec la Perse, la fusion d'où cet art sortira. Regardez la décoration : c'est dans les villes mortes de la Syrie centrale, dans les monuments de l'Asie hellénistique que nous trouvons ces ciselures de pierre, cet art luxueux et chargé, dont les motifs comme les procédés, tout pleins de réminiscences orientales, tout inspirés des modèles persans, dominent tout l'art byzantin. Comparez aux mosaïques ravennates les mosaïques de Salonique ou de Chypre et surtout les beaux manuscrits à miniatures, l'évangéliaire de Rossano, dont l'origine est certainement asiatique, la bible syrienne de Florence, l'évangéliaire d'Etschmiadzin, les manuscrits syriens de la Bibliothèque nationale, tous ces monuments qui nous donnent quelque idée de ce qu'était la peinture en Orient au VI^e^ siècle. La même ornementation y apparaît, d'un goût un peu recherché, d'une abondance un peu touffue ; les mêmes types s'y rencontrent, et aussi le même caractère de pompeuse et grandiose cérémonie. C'est à l'art syro-

égyptien enfin qu'appartiennent les plus beaux ivoires de Ravenne. Et de toutes ces remarques une conclusion nécessaire résulte. Il est incontestable aujourd'hui que dans les grandes cités d'Asie Mineure, à Antioche, à Alexandrie, ailleurs encore, un grand mouvement d'art, fortement imprégné d'influences orientales, s'est produit à partir du IV^e^ siècle et a rayonné de là sur tout le monde chrétien. Dès le commencement du IV^e^ siècle, sur le rivage oriental de l'Adriatique, le palais de Dioclétien à Spalato nous montre un édifice tout asiatique, et surtout syrien. Cent ans plus tard, les plus anciens monuments de Ravenne attestent les mêmes influences, et un bon juge a pu émettre l'hypothèse que les mosaïques de l'époque de Galla Placidia jusqu'à celle de Théodoric procédaient de la grande école d'art qui florissait à Antioche de Syrie [1].

En tout cas cet art oriental eut en Italie une grande fortune. Ce n'est point en effet à Ravenne seulement qu'on en retrouve les traces. A Milan, l'église de Saint-Laurent fut bâtie sur le modèle de Sainte-Sophie. En Istrie, l'admirable basilique de Parenzo est, par sa décoration de marbres polychromes et de mosaïques, comparable aux meilleurs monuments de Ravenne, dont elle se rapproche d'ailleurs étroitement par la date (1^re^ moitié du VI^e^ siècle) comme par le style. Et ainsi les monuments chrétiens de Ravenne n'apparaissent plus comme les œuvres isolées d'une école provinciale ou locale : ils sont une partie de ce grand mouvement d'art, assez imparfaitement connu encore, qui se produisit dans l'Orient chrétien : art singulièrement original et vraiment créateur, héritier de la tradition antique et pénétré des influences de l'Orient, mais où l'observation attentive et personnelle de la nature, dans ses formes animales du moins et végétales, une certaine tendance réaliste, un remarquable esprit d'invention et une singulière hardiesse enfin dans les constructions attestent, avec une activité prodigieuse, l'incessante volonté qu'il eut de se renouveler. Et c'est pourquoi, quiconque a passé, ne fût-ce que quelques heures à Ravenne, emporte de ces admirables édifices un inoubliable souvenir.

[1] Strzygowski, *Antiochenische Kunst.*

Fragments de pavé en mosaïque. (Saint-Jean Évangéliste.)

DEUXIÈME PARTIE

RAVENNE AU MOYEN AGE ET DANS LES TEMPS MODERNES

I

Lorsque, en 751, Aistulf, roi des Lombards, s'empara de Ravenne, et qu'un peu après, en 754, Pépin, roi des Francs, la donna à la papauté, la ville, en cessant d'être byzantine, cessa également d'être capitale, et de ce jour commença pour elle une décadence dont elle ne s'est jamais com-

plètement relevée. Les relations avec l'Orient, qui avaient fait sa fortune et sa gloire, cessèrent ; ses ports, lentement ensablés, ne recevaient plus les vaisseaux de l'Adriatique ; Classis à demi détruite s'effaçait devant la puissance naissante de Venise ; et du côté de la terre ferme, la ma-

Ciborium de saint Eleucadius. (S. Apollinare in Classe.)

remme grandissante isolait insensiblement la cité du reste du monde civilisé.

Pourtant, trop de grands souvenirs subsistaient à Ravenne pour qu'elle pût en un jour se résigner à sa déchéance. Pendant plus d'un siècle ses archevêques, se rappelant leur indépendance passée et les privilèges qu'ils avaient reçus des empereurs de Byzance, luttèrent désespérément contre la prééminence romaine et il fallut, pour les soumettre définitivement, la main énergique du pape Nicolas I. Plus tard, pendant de longues années, au cours de l'âpre conflit qui mit aux prises les empereurs alle-

mands et les souverains pontifes, la haine invétérée de Rome maintint Ravenne dans le camp gibelin et par là, par la faveur que lui marquèrent les princes germaniques du xe et du xie siècle, la ville garda ou reprit quelque importance en Italie. Plusieurs de ses archevêques s'assirent sur le trône de Saint-Pierre ; dans ses murs, comme dans une capitale, des empereurs fixèrent leur résidence. Otton I y bâtit un palais ; dans le monastère de Saint-Apollinaire in Classe, le mélancolique Otton III vint, pour expier ses péchés, passer quarante jours sous le cilice, et une inscription placée au mur de la basilique rappelle encore cette illustre pénitence. Les plus grands adversaires de la papauté, Henri IV et Frédéric Barberousse, tinrent à honneur de récompenser le dévouement de la cité fidèle. Et pour soutenir leurs prétentions, Ravenne leur offrit les légistes que formaient ses écoles où, avant que Bologne devînt florissante, s'était conservée l'étude du droit romain.

Madone orante. (Bas-relief à S. Maria in Porto.)

En même temps, dans l'étrange ville toute pleine de tombeaux et d'histoire, un grand élan de mysticisme soulevait les âmes troublées. C'est de Ravenne que sont sortis quelques-uns de ces hommes illustres qui furent, par leur activité spirituelle, les précurseurs des saint Dominique et des saint François : saint Romuald, le fondateur des Camaldules, qui passa vingt ans de sa vie au monastère de Classe ; Pierre degli Onesti, surnommé le pécheur, qui édifia au bord de l'Adriatique le couvent de Santa-Maria in Porto fuori, à l'endroit où, d'après la légende, des anges avaient apporté l'image miraculeuse de la Vierge ; Pierre Damien enfin, théologien et diplomate qui, aux côtés de Léon IX, travailla si puissamment à la

réforme de l'Église. Et sous l'influence de ces grands fondateurs, Classe, déserte, éloignée de la mer, se réveillait de sa torpeur pour devenir une cité monastique; Ravenne ranimée se couvrait d'églises. On n'en trouve pas moins de 250 nommées, dans les documents du XI[e] siècle, pour la ville et ses environs immédiats.

La tour de la Commune.

Et sans doute, vers la même époque, les luttes intestines des grandes familles féodales, les querelles des Guelfes et des Gibelins, remplissaient Ravenne de tumulte et de sang; la chute définitive des Hohenstanfen la replaçait au milieu du XIII[e] siècle sous l'autorité romaine; la puissance croissante de Venise enlevait à sa rivale déchue tout ce qu'elle gardait de ressources et de gloire. Pourtant on y bâtissait encore. Mais, de cette période, qui va du VIII[e] siècle à la fin du XIII[e], bien peu d'édifices ont survécu. Les campaniles du IX[e] siècle qui flanquent les vieilles basiliques

chrétiennes, les cryptes qui furent vers le même temps ménagées sous le chœur des églises de Saint-Jean-Evangéliste, de Saint-François, de Saint-Apollinaire in Classe, l'antique pavé de mosaïques, représentant des épisodes de la croisade, dont on couvrit vers le XII^e^ siècle le sol de Saint-Jean-l'Évangéliste, la robuste tour de la Commune enfin, seul débris de ces forteresses féodales dont Ravenne, comme toutes les cités d'Italie, se

Guy de Polenta et Dante (?) (Fresques de S. Maria in Porto fuori.)

hérissait au XIII^e^ siècle : c'est tout — et c'est bien peu de chose — ce qui rappelle à Ravenne cinq siècles d'une histoire qui ne fut point sans gloire. Heureusement le XIV^e^ siècle allait faire briller sur la cité un dernier rayon de splendeur.

II

« Une seule ombre, dit M. de Vogüé, lutte ici de pair avec la grande ombre de l'empire romano-byzantin, un seul nom contre-pèse tant de noms illustres ; l'ombre et le nom d'un homme : mais cet homme fut Dante [1] ». Depuis la fin du XIII^e^ siècle, Ravenne était gouvernée par des

[1] E.-M. de Vogüé. *A Ravenne* (Revue des Deux-Mondes, 15 juin 1893).

seigneurs de la famille des Polenta. Le fondateur de leur puissance, Guy l'Ancien, est le père de cette Françoise de Rimini, dont la *Divine Comédie* a immortalisé la mémoire ; son petit-fils, Guy le Jeune (Guido Novello) qui de 1316 à 1322 fut podestat de Ravenne, eut la gloire d'of-

Portail de Saint-Jean Évangéliste.

frir aux dernières années du grand poète florentin l'asile où, après vingt ans d'exil, il trouva enfin la paix.

Guy le Jeune est le plus illustre et le plus séduisant de cette dure race batailleuse et sanguinaire des Polenta. Il aimait les arts, les lettres ; lui-même était poète, et sa cour élégante avait quelque chose déjà de la grâce des cours de la Renaissance. Il appela à Ravenne vers 1317 Dante, qui vivait alors à Vérone chez Can Grande della Scala ; puis, à côté du plus grand poète de l'Italie du moyen âge, il accueillit Giotto, son plus illustre peintre. Dans l'église de Saint-Jean-l'Évangéliste, qui fut, entre

1316 et 1321, complètement restaurée, et qui reçut alors son beau portail gothique, le maître toscan peignit à la voûte d'une des chapelles des fresques, assez altérées aujourd'hui, qui représentaient les évangélistes

Fresques de Giotto à Saint-Jean Évangéliste.

et les quatre grands docteurs de l'Église. Pendant ce temps, Dante, chargé par Guy le Jeune d'enseigner à l'école de Ravenne la rhétorique vulgaire, investi de missions diplomatiques par la confiance du podestat, terminait dans la paix de Ravenne les derniers chants du *Paradis*, pleins d'allusions aux particularités locales et, calmé par l'âge et par l'expérience, entouré d'une partie des siens, revenu de ses haines, admiré de tous ses contemporains, il y finissait pieusement sa vie parmi des visions

sereines, toujours bercé de l'espoir de rentrer dans Florence, sinon comme vainqueur politique, du moins comme poète glorieux. La mort ne lui permit pas de voir réalisée cette joie suprême. Dante mourut à Ravenne le 14 septembre 1321.

Aujourd'hui encore la ville est pleine du souvenir du grand poète. Si

Tombeau de Dante.

la maison voisine de Saint-François, qu'une inscription désigne comme la demeure de Dante, ne saurait réclamer nul titre à cet honneur — elle date en effet du XV^e siècle seulement — en revanche on voit encore, au coin de la via Mazzini et de la via Guido Novello, le palais, assez bien conservé jusqu'en 1860, où habitait Guy de Polenta. Mais surtout, dans le coin tranquille et charmant, qui avoisine l'église de Saint-François, près de la chapelle de Braccioforte toute remplie d'antiques sarcophages,

à côté de la placette ombreuse que domine le haut campanile, s'élève le modeste édifice où reposent les restes de l'auteur de la *Divine Comédie.*

Lorsque, en 1321, Dante mourut à Ravenne, Guy le Jeune le fit ensevelir en grande pompe dans un beau sarcophage, qu'on plaça à l'endroit où il est encore, un peu à gauche de l'entrée de Saint-François, en face

Chapelle funéraire de Dante.

de la chapelle de Braccioforte, contre le mur extérieur du cloître des Franciscains, et dans l'oraison funèbre qu'il prononça ensuite dans la maison du mort, le podestat promit d'élever en l'honneur du poète un magnifique monument. La politique ne permit point à Guy de Polenta, renversé en 1322, de tenir sa promesse, et seul, un disciple de Dante fit en 1357 graver sur le sarcophage de son maître l'inscription qu'on y lit encore, et qu'on a souvent à tort attribuée à l'auteur même de la *Divine*

Comédie. Puis près de deux siècles passèrent. En 1483 seulement, le prêteur vénitien Bernard Bembo fit exécuter par Pierre Lombardi, l'un des grands sculpteurs de Venise, le monument assez mesquin, représentant l'effigie du poète, qui couronne son sarcophage. Le XVIII[e] siècle enfin édifia au-dessus du tombeau la petite chapelle à coupole qui l'enferme

S. Maria in Porto fuori.

aujourd'hui. Et de siècle en siècle, devant le tombeau de l'illustre mort, pieusement, rois et lettrés vinrent s'agenouiller, l'Arioste et le Tasse, Guichardin et Machiavel, Alfieri, Leopardi et Byron.

On peut se demander pourtant si, dans le sarcophage de pierre, quelque chose subsiste de la dépouille mortelle de Dante ; tant ces pauvres restes ont depuis le XIV[e] siècle subi d'étranges tribulations. Il s'en fallut de peu qu'en 1329 Bertrand du Poyet, légat de Jean XXII, qui fit brûler le livre *de la Monarchie*, ne fit en même temps jeter à la voirie les os du grand adversaire de la papauté. Puis, quand la gloire de Dante fut consacrée par les siècles, Florence réclama à Ravenne la dépouille du fils

qu'elle avait jadis proscrit, et Léon X en 1519 ordonna de faire droit à sa demande. Mais quand on ouvrit le sarcophage, il était vide. Perçant de l'intérieur du cloître le mur où s'adossait le sépulcre, les Franciscains, pour ne point abandonner la précieuse relique, avaient, dit-on, retiré le cercueil du mausolée, et l'avaient discrètement transporté en un autre

Prédication de Pierre degli Onesti. (Fresques de S. Maria in Porto fuori.)

endroit. On l'a, par une coïncidence si merveilleuse qu'elle en est un peu inquiétante, retrouvé en 1865 — l'année même du 600[e] jubilé de Dante — en démolissant un vieux mur de la chapelle de Braccioforte et pieusement on a replacé le squelette dans le sarcophage. Mais quoique l'on montre au musée la petite caisse de bois qui contenait ces restes, avec l'inscription : *Ossa Dantis*, on peut se demander si ces cendres sont d'une bien certaine authenticité.

On se plaît à retrouver, dans l'église de Santa-Maria in Porto fuori, un autre souvenir du poète. A trois kilomètres de Ravenne, dans la campagne déserte, s'élèvent les ruines du monastère que bâtit Pierre degli

Le Massacre des Innocents. A gauche portrait de Francesca de Rimini. (Fresques de S. Maria.)

La présentation de la Vierge. (Fresques de S. Maria.)

Onesti à la fin du XI^e siècle et l'église qu'il y consacra. Vers le milieu

du XIV^e^ siècle, cet édifice fut restauré et décoré de fresques qui rappellent l'école giottesque et qu'on attribue communément à Pierre et à Julien de Rimini. On y voit des scènes de la vie du Christ et de la Vierge, des épisodes empruntés à l'existence du fondateur du monastère et l'on veut, parmi les figures représentées, reconnaître quelques-uns des personnages

La Nativité de la Vierge. (Fresques de S. Maria.)

fameux qui peuplèrent la Ravenne de la fin du XIII^e^ siècle et des premières années du XIV^e^. C'est, d'une part, accoudée à une galerie, Françoise de Rimini, et derrière elle, en habit de religieuse, l'une de ses parentes, la pieuse Claire de Polenta, qui fonda vers la fin du XIII^e^ siècle à Ravenne l'église de Santa-Chiara. Ailleurs, dans un groupe de trois personnages, on montre Guy de Polenta et Dante lui-même. Et sans doute il n'est point impossible que les maîtres du XIV^e^ siècle aient placé l'image du poète dans cette abbaye à laquelle le *Paradis* renferme une allusion. Rien pourtant ne le prouve : et aussi bien il n'importe. Quoi qu'il en soit de ces reliques plus ou moins authentiques, c'est une suffisante gloire pour Ravenne d'avoir abrité les derniers jours de Dante,

et la mémoire du grand poète jette sur la ville morte une impérissable splendeur.

Les colonnes de Lombardi sur la grande place.

III

Après ce court moment de prospérité, de nouveau la décadence recommença. Boccace, qui vers le milieu du XIVe siècle visita Ravenne, sentit assez fortement la beauté de la Pineta, pour y placer l'un des plus tragiques récits du *Décaméron*, l'histoire de la dame trop cruelle, par où les belles inhumaines peuvent apprendre ce qu'elles risquent à résister trop vertueusement à leurs adorateurs ; mais il nota aussi le lamentable aspect

de la ville, vide d'habitants et comme épuisée par les luttes intestines de ses tyrans. Aussi fut-ce un bonheur pour la cité de tomber en 1441 aux mains des Vénitiens pour trois quarts de siècle. Sous l'habile gouvernement de la Sérénisssime République, Ravenne retrouva, avec la tran quillité, quelque richesse. On recommença à bâtir. Sans parler de la citadelle, la *Rocca di Brancaleone*, qui, pour assurer la domination de la Seigneurie, fut en 1457 construite à l'angle nord-est de l'enceinte, il reste à Ravenne un certain nombre de maisons assez pittoresques du XV^e^ siècle et sur la grande place, on voit encore les deux hautes colonnes, dessinées

Tombeau de Guidarelli.

en 1483 par Pietro Lombardi, qui supportaient la statue de saint Apollinaire, patron de la cité et l'effigie ailée du lion de saint Marc; saint Vital seulement a remplacé aujourd'hui le fier animal par où Venise symbolisait jadis sa puissance. J'ai parlé déjà du monument que la sollicitude vénitienne éleva à Dante ; il faut, à côté de lui, signaler le beau tombeau de Luffo Numai, qu'on voit à Saint-François et surtout le remarquable mausolée, primitivement placé dans la chapelle de Braccioforte, et aujourd'hui conservé à l'Académie des Beaux-Arts, qu'un maître inconnu, Tullio Lombardi ou Sévère de Ravenne, sculpta vers 1501 pour le condottiere ravennate Guidarello Guidarelli. « Je doute, dit M. de Vogüé, qu'après Donatello la première Renaissance ait rien produit de plus beau. L'homme de marbre est couché sur son suaire, le corps emprisonné dans la cuirasse et la cotte de mailles, la tête dans le heaume à la visière relevée. Il a trop combattu ; indicible est l'expression de lassitude dans le sommeil,

sur cette face monacale autant que militaire ; elle dort, les paupières lourdes, la bouche entr'ouverte. La visière, les arcades des yeux et la puissante ossature des joues portent de tristes ombres sur les dépressions du visage. La tête penche de côté. Sur la poitrine, les fortes mains du

Margelle de puits de la Renaissance. (Musée.)

soldat étreignent la croix de l'épée ; la lame nue se glisse entre les jambes, serrée au corps, fidèle. » Peu d'œuvres sont comparables à « cette figure, admirable de naturel et d'austérité pensive », la seule chose tout à fait belle que l'on trouve à Ravenne, en dehors des monuments chrétiens.

Restituée en 1509 par les Vénitiens à Jules II, Ravenne fut cruellement éprouvée par l'épouvantable pillage qui suivit la sanglante bataille livrée à ses portes le 11 avril 1512, et où périt Gaston de Foix. Elle ne

se releva point de ce désastre et pendant près de quatre siècles, sous la domination pontificale, elle s'endormit d'un pesant sommeil, ville toute religieuse, pleine d'églises et de couvents immenses, où émigrèrent peu à peu les moines que le paludisme chassait de la campagne empestée. Dès la fin du XV[e] siècle, les religieux de Santa-Maria in Porto fuori avaient

Cloître de S. Maria in Porto.

donné l'exemple et pour les recueillir, un grand monastère avait été bâti vers 1505. Bientôt les camaldules de Classe suivirent, et les beaux bâtiments de leur nouveau cloître, construit au XVII[e] siècle, abritent aujourd'hui les précieuses collections de la bibliothèque et du musée. D'autres abbayes encore s'élevèrent, Saint-François, Saint-Vital, dont les élégantes galeries claustrales ne sont point sans beauté. Puis le XVIII[e] siècle édifia des églises et, avec son ordinaire mépris pour les ouvrages du moyen âge, il jeta bas la vieille cathédrale, pour mettre à sa place en 1733 l'édifice actuel, il défigura Saint-Vital par un luxe baroque de peintures et de statues, il restaura San Apollinare Nuovo et Saint Apollinaire in Classe.

De toute cette période, qui va du XVI^e^ siècle au commencementdu XIX^e^, aucune véritable œuvre d'art ne reste : dans aucune de ses églises, Ravenne ne montre ces chefs-d'œuvre de la peinture que conserve la moindre bourgade d'Italie. Ses grands maîtres sont un Nicolas Rondinelli (1460-1510), pâle imitateur des primitifs vénitiens, un Luca Longhi (1507-

Madone et Saints de N. Rondinelli.

1580), qui, dans les églises ou dans le réfectoire du monastère de Classe, n'a laissé, comme on l'a dit, que « des redites banales sur les thèmes de la décadence ». Ceux qui suivirent furent plus médiocres encore. Endormie dans le passé, Ravenne n'avait plus d'art ni d'histoire. Vainement, pour la réveiller, Clément XII en 1736 lui fit un port sur l'Adriatique, auquel l'unit le canal Corsini. Inutile et stérile effort : la ville morte ne se ranima point. Une dernière fois le séjour de Byron rappela l'attention sur Ravenne, lorsque le grand poète découragé, avant d'aller chercher en Grèce une occasion et une raison de mourir, vint près de la comtesse Guiccioli y caresser un dernier rêve, et y trouva, pour décrire la beauté de

la cité et de ses campagnes, quelques-uns de ses accents les plus émus et de ses plus beaux vers.

IV

La campagne qui avoisine Ravenne complète bien, en effet, selon le mot de M. de Vogüé, « ce qu'on peut appeler l'atmosphère morale de la

Luca Longhi. Les Noces de Cana.

ville. Elle a peu de caractère ; on ne reconnaît plus l'Italie, avec ses paysages accidentés et individuels, avec la lumière nette qui les précise; on ne sait pas où l'on est, sous quelle latitude. Un ciel souvent opaque, une terre grasse, aqueuse, des marais tièdes semblables à la Hollande ; partout des canaux, où croupissent les herbes et les fleurs d'eau, des nymphées, des bouquets d'iris et de nénufars jaunes. » Comme la cité, cette campagne est déserte, triste et morte ; et la grande forêt de pins elle-même, qui s'étendait naguère de la ville à la mer, la fameuse Pineta, chantée par Dante et par Boccace, par Dryden et par Byron, semble partager ce destin funèbre. « Là aussi, dit M. de Vogüé dans une belle page, une grandeur historique s'évanouit ; la forêt s'est dépeuplée comme la cité.

Les vieux pins parasols ont succombé à quelques hivers trop durs. Il en reste de beaux rideaux déchirés, çà et là, sur les dunes ; des fûts isolés se dressent à l'horizon, pareils aux colonnes épargnées dans la ruine d'un temple antique. Un sous-bois d'essences plus humbles a grandi à l'ombre

Façade de S. Maria in Porto.

des géants disparus. Pendant les journées de mai, le hallier de chênes verts et d'arbustes épineux n'est qu'une immense corbeille de fleurs : aubépines, églantines, romarins, chèvrefeuilles emmêlés aux branches, genêts d'or rampant sur le sable, orchidées tapies dans l'herbe, nymphées flottant sur les mares obscures où les sources s'égouttent dans les fraîches retraites du fourré. L'odeur d'Italie, ce fort parfum des buis en sève qui domine tous les autres, se mêle aux senteurs marines et aux salubres effluves des pins. L'enchantement de la Pineta ravagée suffit encore

à justifier le choix de Dante ; c'est là qu'il a placé l'entrée du Paradis terrestre ; c'est elle qu'il dépeint, « l'antique, la divine forêt épaisse et vivante, où le sol embaumait de toutes parts, où l'air doux, sans changement, touchait le front comme les coups légers d'un vent suave... Les oiseaux pleins de joie recevaient entre les feuilles les premiers souffles

La Pineta.

du jour qui faisaient la basse de leurs chansons ; tel ce murmure court de branche en branche dans la Pineta, sur le rivage de Chiassi, quand Eole lâche au dehors le sirocco [1]. » C'est ce lieu que le poète assigne à sa première rencontre avec Béatrice ; la Dame marchait sur l'autre bord d'un de ces longs fossés qui coupent en ligne droite la futaie, « où l'eau coule sombre, sous l'ombrage perpétuel. »

« Quand le promeneur perdu dans ce labyrinthe regagne la lisière et s'élève sur les dunes d'où l'on découvre l'horizon, un spectacle magique l'y enchaîne. Entre les arcades des grands pins, immobiles et noires sur

[1] *Purgatoire*, chant XXVIII.

l'étendue lumineuse qu'elles encadrent, une plaine indéfinissable, steppe, tourbière, marécage, déroule sa nappe vide jusqu'aux lignes incertaines de la mer ; nul accident, nul mouvement sur ce désert, sauf une apparition fantastique : de larges voiles, aux tons vifs d'orange et de safran, se déplacent lentement à ras de terre, sans que l'on aperçoive les barques

Encadrement de porte de la Renaissance.

qui les portent dans les tranchées des canaux ; mirages de plus, entre ceux que le rayonnement d'un air brûlant fait trembler sur les plans lointains de cette solitude[1] ».

Ainsi la forêt morte « la forêt où l'on peut errer des jours entiers sans rencontrer un être vivant », complète la cité morte. Et c'est le charme éternel de cette Ravenne, qu'on a si bien nommée « la Byzance occidentale ». Dans cette ville silencieuse et vide, un caprice inattendu de l'histoire nous permet de goûter une sensation unique. « Nulle part, sauf en Égypte, on ne ressent au même degré cette impression fantastique : la résurrection d'un morceau lointain d'humanité[2]. »

[1] Vogüé. *A Ravenne* (*loc. cit.*, 938-939).
[2] *Ibid.*, 928.

Sarcophage au mausolée de Galla Placidia.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

I. — Monographies spécialement consacrées à Ravenne.

FABRI. — *Le sagre memorie di Ravenna antica.* Venise, 1664.

CIAMPINI. — *Vetera monimenta.* Rome, 1690-1699.

SPRETI. — *De amplitudine, eversione et restauratione urbis Ravennae.* Ravenna, 1793-1796.

QUAST. — *Die alt-christlichen Bauwerke von Ravenna.* Berlin, 1842.

RAHN. — *Ein Besuch in Ravenna.* 1869.

GARRUCCI. — *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa.* Prato, 1873-1881, t. IV.

RICHTER. — *Die Mosaiken von Ravenna.* Vienne, 1878.

BAYET. — *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient.* Paris, 1879.

DIEHL. — *Ravenne, études d'archéologie byzantine.* Paris, 1886.

E.-M. de Vogüé. — *A Ravenne.* Revue des Deux-Mondes, 15 juin 1893.

REDIN. — *Les mosaïques des églises de Ravenne* (en russe). Saint-Pétersbourg, 1896. (Cf. l'article de DOBBERT dans le *Repertorium für Kunstwissensebaft*, t. XXI, 1898.)

BARBIER DE MONTAULT. — *Les mosaïques des églises de Ravenne*. Paris, 1897.

C. RICCI. — *Ravenna e i suoi dintorni*, 2[e] éd., Bologne, 1897.

GOETZ. — *Ravenna*. Leipzig, 1902.

C. RICCI. — *Ravenna*. Bergame, 1902.

J. KURTH. — *Die Mosaiken der christlichen Era : I. Die Wandmosaiken von Ravenna*. Leipzig, 1902.

II. — Travaux étudiant les monuments de Ravenne dans leurs rapports avec l'histoire générale de l'art.

AÏNALOF. — *Les origines hellénistiques de l'art byzantin* (en russe). Saint-Pétersbourg, 1900.

BAYET. — *Recherches sur l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient*. Paris, 1879.

— *L'art byzantin*. Paris, 1883.

CATTANEO. — *L'architecture en Italie du VI[e] au XI[e] siècle*. Venise, 1891.

CHOISY. — *L'art de bâtir chez les Byzantins*. Paris, 1882.

CROWE et CAVALCASELLE. — *Storia della pittura italiana*, t. I, 1869.

DIEHL. — *Justinien et la civilisation byzantine au VI[e] siècle*. Paris, 1901.

HÜBSCH. — *Die altchristlichen Kirchen*. Karlsruhe, 1862.

KRAUS. — *Geschichte der christlichen Kunst*, t. I. Fribourg, 1896.

LÜBKE. — *Geschichte der italienischen Malerei*, t. I. Stuttgart, 1878.

PÉRATÉ. — *Archéologie chrétienne*. Paris, 1892.

RIVOIRA. — *Le origini della architettura lombarda*, t. I. Rome, 1901.

SCHNAASE. — *Geschichte der bildenden Künste*, t. III, 2[e] éd. Stuttgart, 1879.

STRZYGOWSKI. — *Das Etschmiadzin Evangeliar*. Vienne, 1891.

— *Orient oder Rom*. Leipzig, 1901.

— *Antiochenische Kunst*. (Oriens christianus, 1902.)

VENTURI. — *Storia dell' arte italiana*, t. I, II. Milan, 1901-1902.

Le *Liber pontificalis* d'Agnellus est publié dans les *Monumenta Germaniæ historica*. Série in-4° : *Scriptores rerum langobardicarum et italicarum*. Hanovre, 1878.

Pour l'histoire de Ravenne au V[e] et au VI[e] siècle, on consultera :

HARTMANN. — *Geschichte Italiens im Mittelalter*, t. I. Leipzig, 1897.

Sur le séjour de Dante à Ravenne, les ouvrages les plus récents sont :

C. RICCI. — *Li ultimo rifugio di Dante Alighieri*, Milan, 1891.

F. X. KRAUS. — *Dante, Sein Leben und sein Werk*. Berlin, 1897.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY